CRG

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

no. 23 - vol. 6 - septiembre 2006

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Fermín Romero Alfau

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
Viñeta de «Memín Pinguín» de
Sixto Valencia

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2006 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

HISTORIA

Arístides E. Hernández Guerrero (Ares)
Breve historia de la caricatura en Cuba (2)
Después de 1959 **121**

SOCIOLOGÍA

Héctor Fernández L'Hoeste
De estereotipos vecinos: *Memín Pinguín* como una oportunidad perdida **144**

AUTORES

Andrés Ferreiro, Fernando García, Hernán Ostuni, Luis Rosales, Rodríguez Van Rousselt
H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (8)
Un viaje en el barco de la aventura **155**

CAMINOS

Nani Mosquera
Humor femenino sin feminismos **174**

HISTORIA

Breve historia de la caricatura en Cuba
2
Después de 1959

Arístides E. Hernández Guerrero (Ares)
Humorista, investigador, La Habana, Cuba

Resumen

El autor realiza un recorrido por un parte de la historia del humorismo gráfico en Cuba apoyándose en los principales hechos y autores que la conforman. Desde 1959 hasta hoy organiza cronológicamente los hechos y las situaciones que los condicionaron, y brinda un trabajo que según sus palabras «dista aún de ser completo», pero tiene «la intención de aportar una armazón estructural a la que han de sumarse más elementos puntuales y de juicio estético y coyuntural».

Abstract

The author realizes a trip on a report of the history of the graphic humor in Cuba resting on the principal facts and authors who shape it. From the year 1959 until the present he organizes chronologically the facts and the situations that determined them offering a work that according to his words «is still far of have being finished», but has «the intention of contributing with one structural framework that have to join more punctual elements, aesthetics and relating to the moment judgment».

El primero de enero del año 1959 la entrada del Ejército Rebelde en La Habana con Fidel a la cabeza marca el inicio de una nueva etapa en la historia de Cuba. Un cortejo de transformaciones revolucionarias moviliza al país en un cambio nunca suscitado en la isla anteriormente. Por primera vez el pueblo se erige como dueño de sus destinos, y se desencadenan junto a las nuevas leyes revolucionarias la reacción de la burguesía criolla y el gobierno estadounidense.

En el panorama del humorismo gráfico se reflejaría el carácter de esta situación histórica, y a nuestro juicio dos hechos que ocurren en los primeros años de la revolución se nos presentan como manifestación de tal coyuntura histórica: ellos son la desaparición de *Zig-Zag* y el surgimiento de *El Pitirre*.

Zig-Zag

El Zig-Zag, la publicación humorística que había alcanzado un notable éxito en la década del cincuenta, comienza a entrar en franca contradicción con el nuevo período revolucionario por el que transitaba el país. Sus directivos y algunos de sus creadores tenían una postura que por momentos criticó aspectos de la dictadura batistiana, pero

que no estaba de acuerdo con el cambio radical que tomaba la situación del país y con las medidas revolucionarias que se sucedían una tras otra.

Ya en el número del 1 de mayo del año 1959 comienzan a realizar caricaturas que el creador Nuez ha calificado de *insidiosas*. En realidad, como mismo sucedía en muchas publicaciones de la seudorrepública, Prohías y

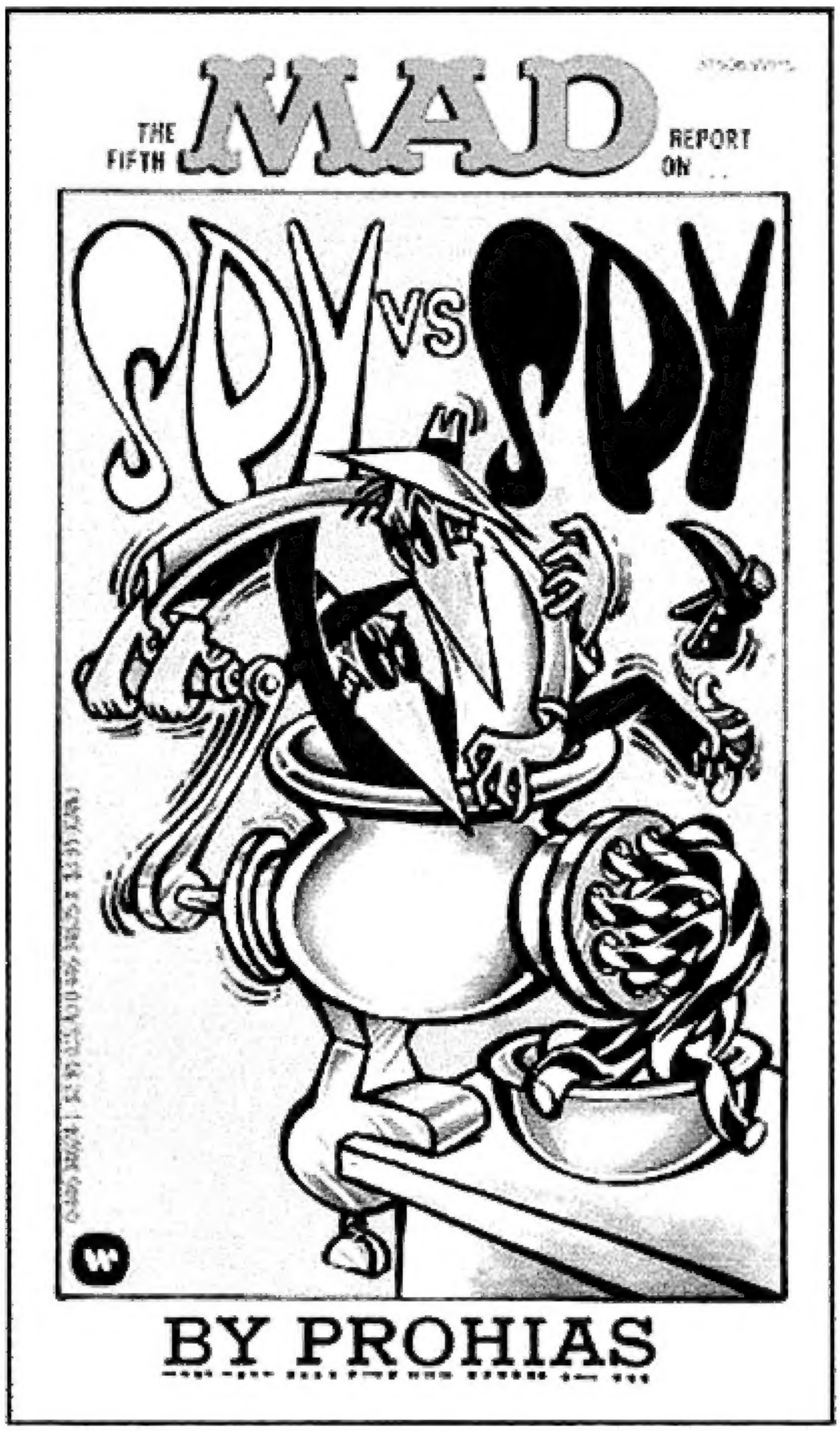


Figura 1: Humorismo contrarrevolucionario de Antonio Prohías.

Silvio recibían *botellas* de grandes sumas de dinero del gobierno. El propio Silvio era propietario de edificios de apartamentos. Cambó era considerado millonario, y sintieron todos ellos el peso de las medidas tomadas por la revolución que afectaban sus intereses personales.

Prohías quien en aquel momento era el presidente de la Asociación de Caricaturistas Cubanos, comienza a desplegar en sus caricaturas todas sus concepciones anticomunistas. La estrategia de *Zig-Zag* de rejuego con las figuras de la política comenzó a entrar en crisis con los nuevos líderes revolucionarios. Varios de los creadores que vivieron esta época han hablado también de los vínculos de Prohías con la embajada de Estados Unidos en La Habana y el hecho de que se le acusó de ser agente de la CIA. Este mismo autor realizó caricaturas que aparecieron con *coletillas*, una idea surgida en el Colegio de Periodistas y que consistía en que el sindicato colocaba debajo de los artículos o caricaturas en este caso, su desacuerdo con el contenido del texto.

En los primeros años de la revolución abandonarían el país varios de estos creadores. Estas y muchas otras causas conllevarían finalmente a la desaparición de esta publicación en los primeros años de la revolución y con ella, una manera de hacer el humor que en ella representaba.

El Pitirre y dos personajes

Antes de que ocurriera la desaparición de *Zig-Zag*, el 31 de enero de 1960 había surgido una novedosa publicación en el panorama del humorismo gráfico cubano, *El Pitirre*, como suple-

mento humorístico del periódico *La Calle*. Bajo la dirección de Fornés se congregaron en él, algunos de los más jóvenes caricaturistas de entonces: Chago, Posada, Nuez, Frémez, Guerrero, Muñoz Bachs, Sergio, Fresquito Fresquet. Según el propio Fornés, él reconocía la existencia de una manera novedosa de abordar el humor gráfico en Cuba, que se hacía evidente, entre otros espacios, en los salones de humoristas que se realizaban en el país en la década del cincuenta.

Al fundarse la publicación, Fornés consideró medular que esta manera de expresión tuviera espacio en ella. El nombre surge a partir de un refrán popular cubano que sentencia «por muy alto que vuele el aura, siempre el pitirre la pica». La idea de este nombre fue del caricaturista Humberto Valdés Díaz (Val), quien además se encargó del di-

Figura 2: Viñeta de Roberto Hernández Guerrero (Guerrero) publicada en *El Pitirre*.

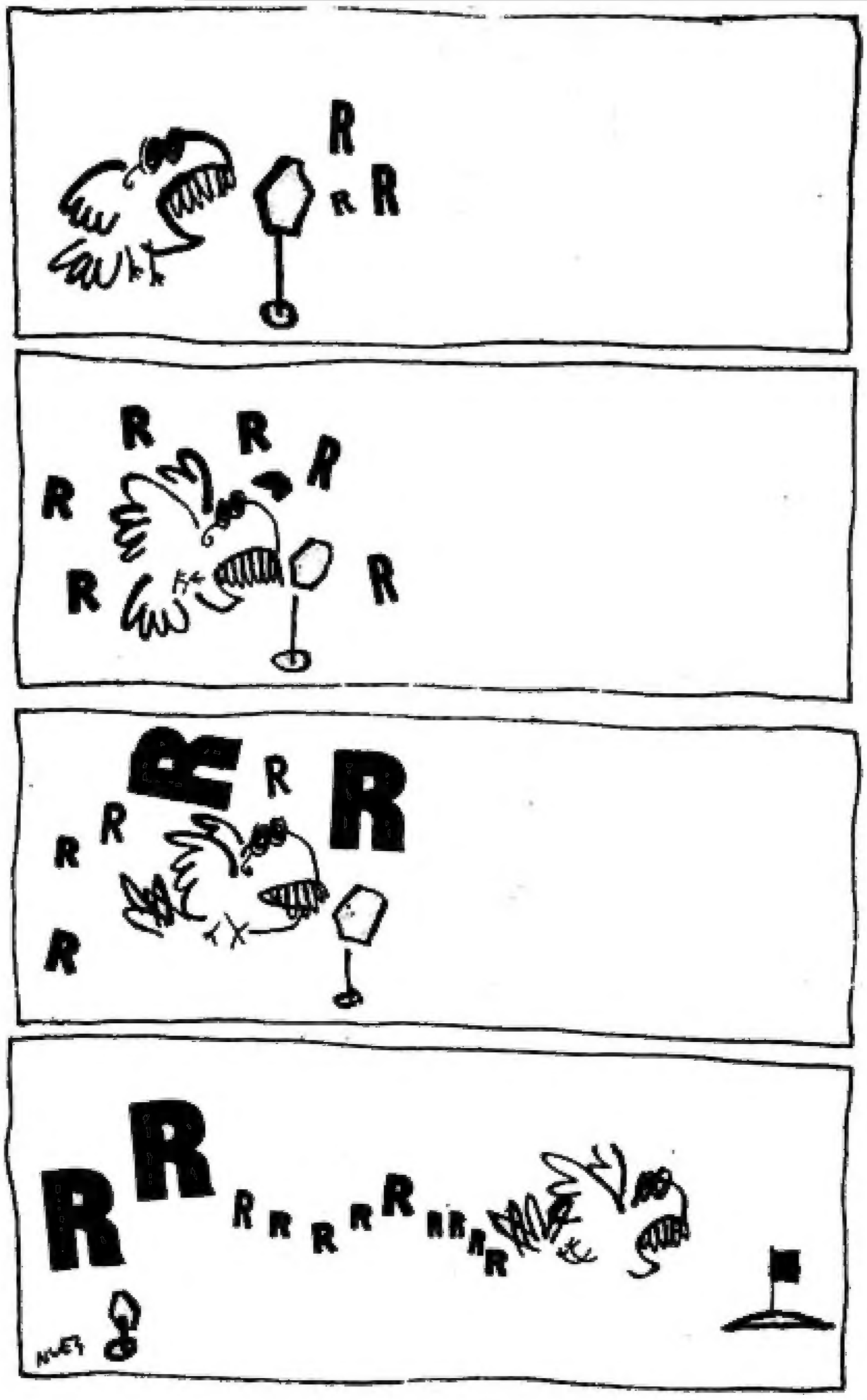


Figura 3:René de la Nuez en *El Pitirre*.

seño de la viñeta representativa. *El Pitirre* tuvo un formato tabloide de 16 páginas y una frecuencia semanal, y en el se establecería una ruptura con las líneas del dibujo tradicional. Predominaron como características generales la síntesis gráfica, la ausencia de textos en los dibujos, la ruptura en los conceptos del diseño y la utilización del *collage*, entre otras.

El reconocimiento del sentido vanguardista de esta publicación ha sido reconocido por muchos, no solo por creadores cubanos, también por humoristas de reconocido prestigio internacional que hallaron en *El Pitirre* muestra de lo mejor del humorismo gráfico de esos años. Algunos de ellos dejarían sus huellas también en la publicación, como es el caso de Harry Reade, Naranjo, Rius, Oski y Siné.

Se mantuvo editándose hasta finales de 1961, cuando desaparece de la escena del humor gráfico cubano. Refiriéndose a las causas que determinaron este hecho, Fornés dijo: «No las sé. Creo que hayan sido las mismas que determinaron la supresión de las tiras del "Sabino" mío y el "Salomón" de Chago años después en el periódico *Revolución*. Siempre que hay un cambio, una innovación, viene esta acompañada de cierta incertidumbre para el receptor. Algunas tiras tal vez no fueron comprendidas, y esto hizo suponer a alguien que si él no lo comprendía, era porque estábamos tratando de decir algo que en aquellos años no se podía decir en Cuba».

Las referencias de Fornés a «Sabino» y «Salomón» en esta apreciación suya son importantes pues estos personajes aparecerían luego de la desaparición de *El Pitirre* en las páginas del periódico *Revolución*.

«Sabino», que ya se había publicado antes del triunfo de la revolución, se reconoce hoy como un personaje fundamental de la caricatura cubana, esencialmente por el tipo de humor en que lo movió su autor, razón por la que algunos consideran a Fornés como el padre del humor blanco en Cuba.

«Salomón», personaje creado por el artista Chago Armada, aparece por primera vez en 1961 en un suplemento del diario *Revolución*, y estuvo publicán-

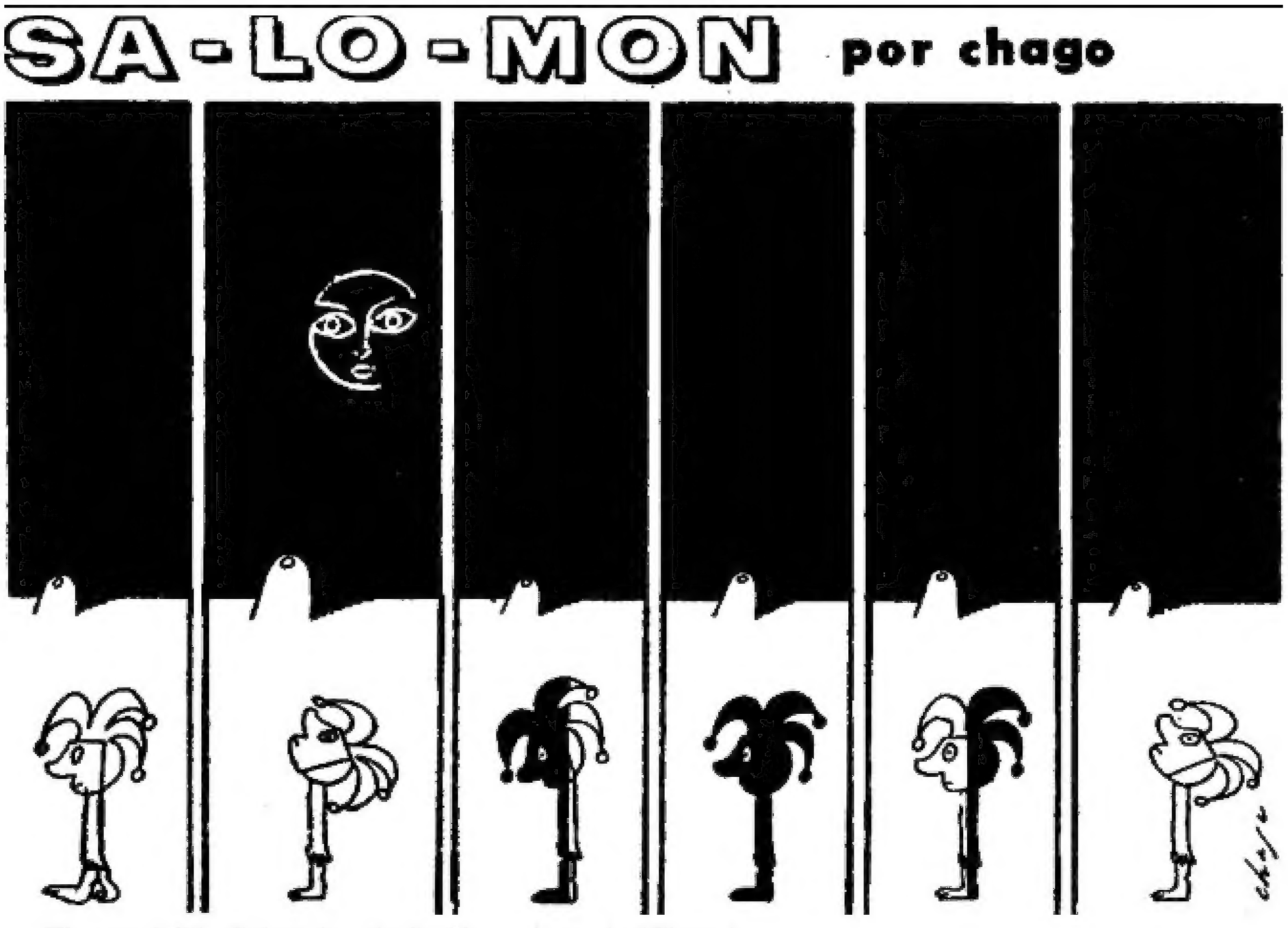


Figura 4: El «Salomón» de Santiago Armada (Chago).

dose en él hasta 1963. Después de esta fecha su autor mantendría la existencia de «Salomón» en diferentes soportes y técnicas aún sin publicarlo.

Se trata en este caso de un personaje sin paralelos en la caricatura cubana, que se mueve dentro del humor filosófico. Con «Salomón» Chago se apartó de cualquier clase de estereotipos y convencionalismos e hizo variar la apariencia del personaje de manera habitual, e incluso el ambiente en el que este se mueve y la estructuración de los cuadros de esta historieta.

Palante

Tras la desaparición de *Zig-Zag*, el 16 de octubre de 1961 aparece el primer número de *Palante*, como un semanario dirigido a cultivar las expresiones del humor general, el costumbrismo y la sátira política desde una posición de defensa de la revolución y la nueva sociedad. Su primer director y fundador fue el escritor venezolano de izquierda Gabriel Bracho Montiel. Una consigna popular en aquellos años: «somos socialistas palante y palante...» sirvió para definir el nombre de esta nueva publicación: *Palante y palante*, que con el transcurso del tiempo se reduciría a un simple *Palante*.

Desde el punto de vista estético *Palante* tenía una deuda bien cercana con *Zig-Zag*. Varios de los creadores que comienzan a trabajar en ella habían dado sus primeros pasos en *Zig-Zag*, y se prolongarían en la nueva publicación códigos de dibujo y maneras de hacer el humor propios de su antecesora. De los creadores que habían trabajado en *El*

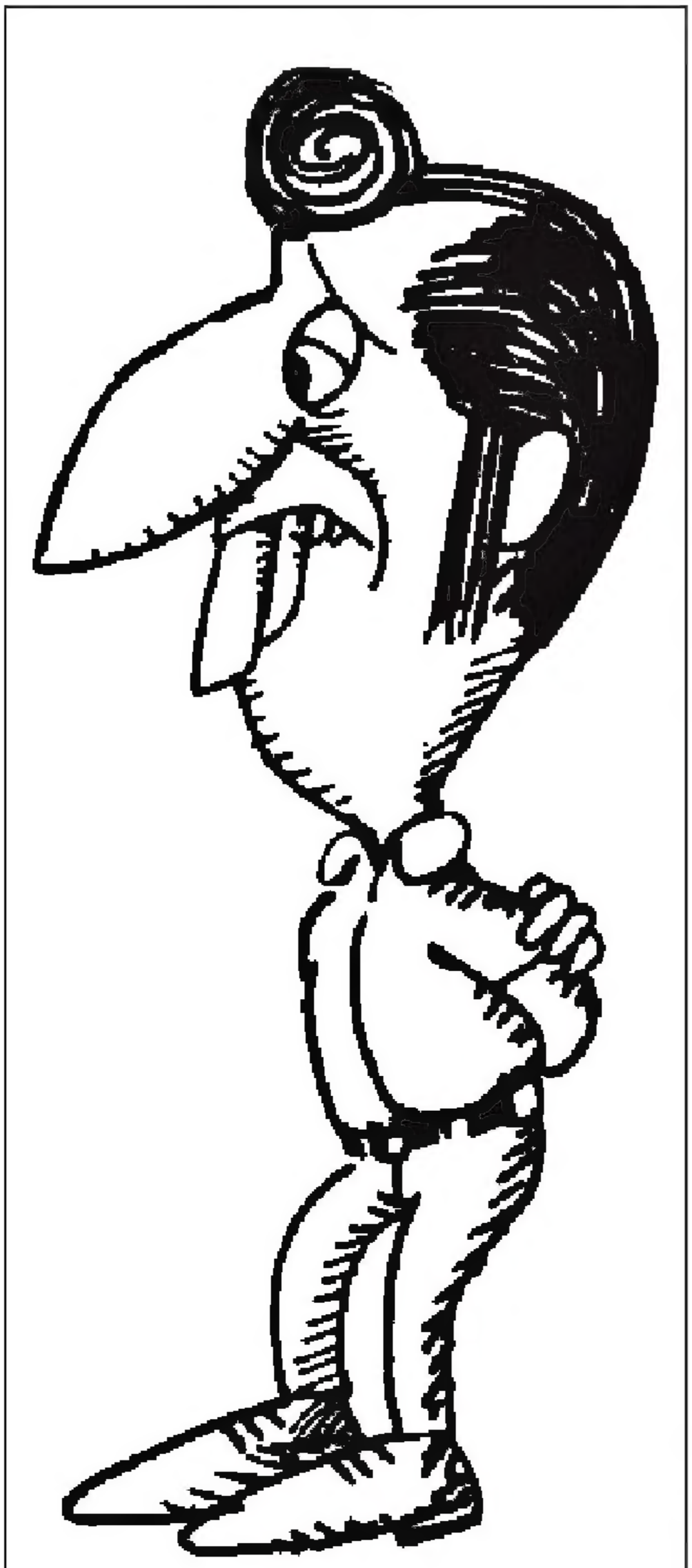


Figura 5: «Crisanto Buena Gente» de Humberto Valdés Díaz (Val).

Figura 6: «Subdesarrollo Pérez» de Arístide Pumariega.

Pitirre solo uno de ellos entra a formar parte de la plantilla de *Palante*: Fresquito Fresquet.

La evolución de *Palante* ha transcurrido con los años con desiguales niveles de calidad artística, que han estado influenciados por los diferentes momentos históricos por los que ha atravesado, sus directores y otras razones. Convertida hoy en la decana de las publicaciones de humor gráfico cubanas, *Palante*, de manera general, ha sido una publicación en la que ha predominado el humor costumbrista, la sátira política, y ha sido en gran medida un cronista de incontables momentos históricos del

Figura 7: Las «Criollitas» de Luis Wilson.

proceso revolucionario y la vida cotidiana: la campaña de alfabetización, la crisis de los cohetes, las agresiones yanquis y nuestras respuestas, las proezas laborales, las celebraciones históricas o las vicisitudes del período especial.

Palante alcanzó en cierta etapa de su ya larga historia momentos relevantes en el quehacer humorístico de nuestro país, con ediciones que se nos presentan hoy como antológicas por su desenfado en el abordaje de temáticas nacionales e internacionales. Resulta ciertamente difícil enumerar a todos los creadores que han estampado en ella sus obras. Nombres como los de Wilson, Ñico, Nuez, Blanco, Guerrero, Alben, Alexis, Pitín, Val, Betán, Perfecto Romero, Felo, Pecruz, Miriam, Évora Tamayo, Cardi, Mitjans, Delga y Rosen, entre otros, y un sinnúmero de colaboradores conforman esta extensa lista.

Figura 8: Humorismo de Humberto Valdés Díaz (Val).

En el transcurso de su vida como publicación *Palante* ha cambiado varias veces su tamaño y diseño, ha pasado por cinco locales diferentes y ha tenido siete directores. La caricatura de humor, política, costumbrista y personal, las historietas y tiras cómicas, la fotografía y la literatura humorística han encontrado siempre espacio en sus páginas. En este sentido es importante destacar que quizás uno de los grandes aciertos de esta publicación está relacionado con la diversidad de personajes que han surgido a lo largo de su existencia. Tal es el caso de «Crisanto Buena Gente» (Val), «¡Ay Vecino!» (Blanquito), «Las Criollitas» (Wilson), «Subdesarrollo Pérez» (Arístide Pumariega), «Holmos» (Alben y Évora) y «Matojo» (Lillo) por enumerar solo algunos.

De sus creadores unos han logrado dejar huellas con más intensidad que otros pero todos ellos han aportado a *Palante* parte de lo que es. Wilson creando sus Criollitas, personajes femeninos de curvas pronunciadas que se han convertido con los años en el símbolo de la mujer cubana, bella e independiente; Blanquito con su «¡Ay Vecino!», tira cómica de personajes desnudos que dialogan de balcón a balcón creando las más diversas situaciones; Arístide Pumariega con sus caricaturas políticas y su «Subdesarrollo Pérez», símbolo del *kitsch*, el bicho cuyo pensamiento rezagado le convierte en traba pata el avance del país; Val con sus excelentes caricaturas personales, sus increíbles dibujos sobre la colonización y su «Crisanto Buena Gente», un blandengue tolerante y justificativo, el típico indolente de nuestra sociedad; Lillo con sus dibujos de humor blanco y su

Matojo, un personaje que desde las páginas llegó hasta el cine y se convirtió en símbolo de la niñez cubana; Alben y Évora regalándonos su «Holmos», simpática parodia de Sherlock Holmes; Ñico con sus dibujos de texturas y su «Mejor amigo», en dialogo habitual con un perro a los que suma la mujer y luego su nieta Carla; Pecruz, con sus dibujos de la Cuba prerrevolucionaria y sus multitudes de la revolución; Pitín, con su línea sencilla pero acertada y sus buenas ideas; José Luis, habilidoso en sus ideas, rápido y oportuno; Miriam, decano símbolo de la mujer cubana en la caricatura, y muchísimos más creadores y personajes.

Como línea general la tendencia de la publicación ha sido establecer un tipo de humor sin ambigüedades, donde los mensajes son claros, directos, sin rebuscamientos desde el punto de vista estético. A nuestro juicio en reiteradas muestras de la producción gráfica de esta publicación asume el mensaje político adecuado, pero con un apego excesivo a un discurso que le depara matices de oficialidad y que a veces distorsiona el mensaje humorístico.

Figura 9: Viñeta de José Luis López Palacios (José Luis).

Dedeté

Tras la reorganización de la prensa cubana en 1965 dos publicaciones cubanas se habían aglutinado, *La Tarde* y *Mella*, surgiendo el periódico *Juventud Rebelde*, como órgano de la juventud comunista cubana.

Desde sus inicios una de las particularidades de este nuevo diario fue tener un suplemento de humor gráfico. El primero de ellos fue *El Sable*, que surge el 15 de noviembre de 1965. En un principio dirigido por el escritor Marcos Behemaras, en *El Sable* estuvieron presentes las firmas de Behemaras, Virgilio, Urra, Ardión, Chamaco y Posada, quien sería también su director.

En *El Sable* cohabitan dos corrientes estéticas: una en las obras del dúo Behemaras (guión) y Virgilio (eficaz dibujo) que estaban más cercanas a la estética del cómic humorístico americano, y la otra que respondía a la influencia de la desaparecida publicación *El Pitirre*.

La desaparición de *El Sable* da paso a un nuevo suplemento que aparece en 1968: *La Chicharra*, que conservaría algunas características de su antecesor. Se incorporan a esta publicación Manuel Hernández y Juan Padrón, quienes

Figura 10: Ilustración de Manuel Hernández Valdés (Manuel).

Figura 11: Personaje de «Gugulandia» de-Hernán Henríquez (Hernán H.).

de algún modo van dando inicio con su quehacer a lo que ulteriormente sería el suplemento *DDT*, que surge el 14 de febrero de 1969.

El nombre a esta publicación le viene del insecticida diclorodifeniltriclorohetano, y sus siglas DDT sirven para expresar las intenciones de sus autores de criticar las lacras y acabar con los insectos de la sociedad.

Dedeté desarrolló una línea de trabajo envidiable que evolucionó *in crescendo*. Entre las características que llegaron a definir el perfil de esta publicación podemos señalar el abordaje de un humor con una buena carga de crítica social respaldada por un altísimo nivel de realización

El *Dedeté* también requiere ser mencionado como proyecto gráfico por su novedosa utilización del diseño. Tras la mano de Tomy y Torres en el se jugó con los espacios, la magnificación de determinados dibujos, el manejo estético de las portadas. No por gusto la revista *Interpress Graphik* dedicaría espacio en sus páginas a enfatizar el alto nivel en este sentido alcanzado por la publicación

El reconocimiento que marca el clímax cualitativo en la publicación es la obtención en 1985 del premio Forte dei

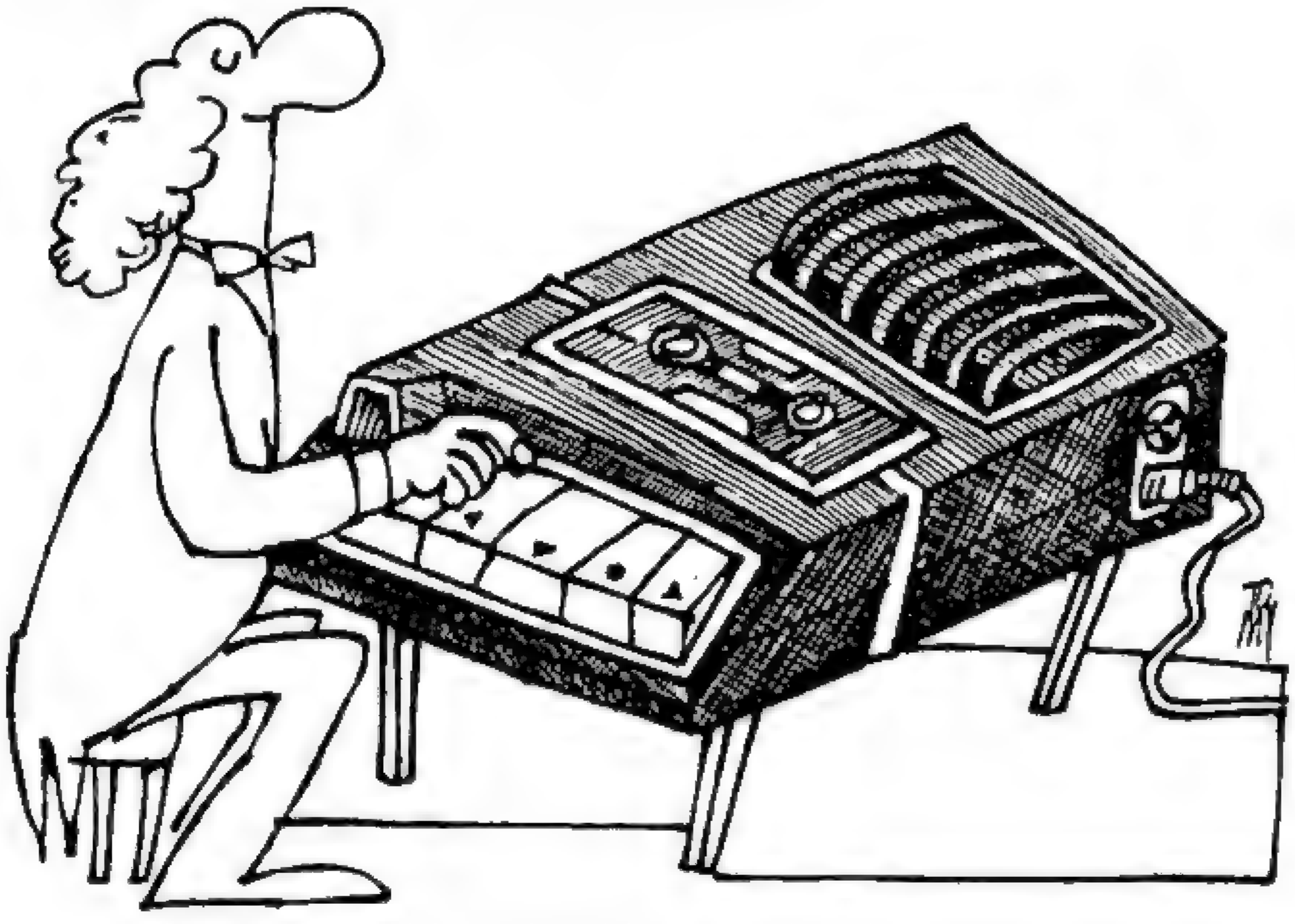


Figura 12: Elegancia formal de Tomás Rodríguez Zayas (Tomy).

Marmi a la mejor publicación de sátira política del mundo, en un evento al que se presentaron publicaciones de humor con una trayectoria de muchísimos años como es el caso de *Punch*.

En *Dedeté* se conjugaron el valor de la publicación en sí y la agrupación de una serie de firmas que están reconocidas dentro de lo mejor del humorismo gráfico cubano: Manuel, Carlucho, Juan Padrón, Tomy, Torres, Hernán H., Janer, Ajubel, Ardión, René, Lázaro Fernández, Simanca, Tonel, Félix Ronda, Ares...

Cada uno de sus creadores dejaría una marca, una manera de hacer que conformaría el todo de este proyecto satisfactorio del humorismo gráfico cubano. El talentoso Manuel, con su aparente desgarbo capaz de entregarnos dibujos incomparables e ideas imposibles de igualar, es quizás una de las firmas imprescindibles del humor gráfico cubano del siglo XX; Carlucho, con su línea sobria esquivando cualquier parlamento con un toque de universalidad, con obras en la década del ochenta que son inolvidables; Tomy, en su posición intermedia entre la gráfica y la caricatura con su trazo cubista y sus experimentaciones expresivas; Juan Padrón, un humorista sin parangón en Cuba con sus vampiros y verdugos; Ardión, con su dibujo naíf apropiándose de cualquier recurso para su discurso, llano y cómico; Ajubel, un dibujante extraordinario con ideas que dejaron marcados a más de uno en nuestro país; René, adaptado a los códigos de la publicación, gran dibujante y de ideas populares; Janer, con su «Mundo perdido de las babosas», una tira cómica de mucha gra-

Figura 13: Inquietante humorismo de Carlos Villar Alemán (Carlucho).

cia; Hernán H., el colaborador de siempre presente, regalándonos uno de los personajes de historietas mejor concebidos en toda la historia del género en nuestro país, «Gugulandia»; Simanca, llegado joven, con sus reminiscencias de la academia y su dibujo pleno de texturas; Tonel, con su humor que nos ha-

bla de filosofía; Lázaro Fernández, el más antiguo de los colaboradores, con sus dibujos limpios, técnicos y universales; Félix, desenfadado y plástico, y Ares, con sus gordos pensantes de todo traje.

Figura 14: Viñeta de Adalberto Linares Díaz.

Melaíto

Hasta estos años los proyectos de publicaciones de humor realizados fuera de la capital fueron escasos o nulos. En el período posterior a 1959 puede hablarse quizás de las publicaciones que realizara Anto Morales en la oriental provincia de Guantánamo, con sus «Antografías y otros intentos», siempre de un carácter muy artesanal, aunque no por ello desdeñables como parte de la historia de nuestro humor gráfico.

A finales de la década del sesenta se estimula la creación de varios suplementos de humor gráfico en las provincias del interior. Comienzan a aflorar estos en diferentes regiones del país, recibiendo la mayoría la colaboración de los caricaturistas de la publicación humorística *Palante*, quienes acudían a sus redacciones con el objetivo de colaborar con el desarrollo de los creadores y publicaciones locales. *El Chinchín*, *Bangán*, *Almiquí* serían algunos de sus nombres. Todas ellas tendrían una vida efímera, y por razones de diversa índole no lograron sobrevivir como proyectos, excepto una: *Melaíto*.

Melaíto, fundada el 20 de diciembre de 1968, surge inicialmente como un suplemento de información sobre la zafra azucarera del periódico *Vanguardia*, en la antigua provincia de Villa Clara. De esta manera se editaba durante varios números hasta convertirse luego en una publicación con un contenido netamente humorístico.

Fundadores de *Melaíto* fueron los caricaturistas Douglas Nelson, Pedro Méndez y Roland. Ellos recibieron en los inicios un notable apoyo del equipo de *Palante*, quienes le visitaban con frecuencia y aportaban ideas. Nuez, Arístide Pumariega, Guerrero, Blanquito, Pecruz y Alexis son algunos de los que se sumaron al desarrollo de este suplemento.

Varios caricaturistas han formado parte de la plantilla de esta publicación entre los que resaltan las firmas de Panchito, Ajubel, Linares, Polo, Martirena

Figura 15: Viñeta de Alfredo Martirena Hernández.

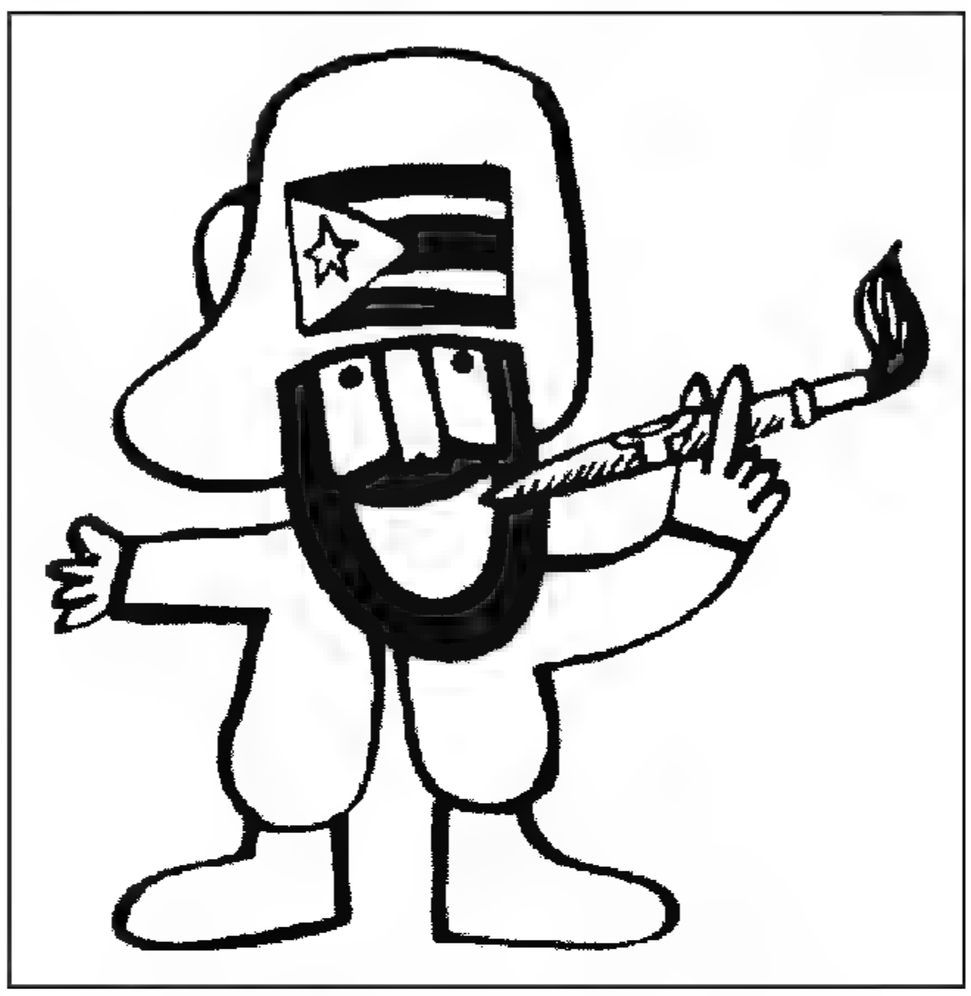


Figura 16: El logo de la Bienal de San Antonio de los Baños.

y Janler. Caracterizada por un humor costumbrista que con frecuencia provoca la carcajada, *Melaíto* ha sobrevivido con éxito hasta hoy, y alrededor de ella se ha aglutinado el mejor equipo de caricaturistas del interior del país. Ellos han mantenido una línea de trabajo en la que se descubre una coherencia general en su discurso gráfico y el contenido de su humor sin grandes desbalances en su manera de decir y de hacer la caricatura.

La Bienal Internacional de San Antonio de los Baños. Las décadas del setenta y ochenta

En 1979 se realiza por primera vez la Bienal Internacional de Humorismo de San Antonio de los Baños organizada por la UNEAC y la UPEC en el poblado de igual nombre, que cuenta con una larga tradición en el humorismo gráfico cubano.

Este evento es el primero de su tipo que se realizaba en América Latina. Surgió como consecuencia del desarrollo y el reconocimiento que había alcanzado ya la caricatura cubana. En su primera edición se presentaron 1 015 obras enviadas por 368 participantes de 34 países, el mayor número de Cuba y la Unión Soviética. De manera paralela se crea el Museo del Humor de San Antonio de los Baños, cuya función sería atesorar los valores patrimoniales del humorismo gráfico cubano y las obras que participaban en la bienal. Esta institución hoy cuenta con una colección de miles de obras y una numerosa bibliografía relacionada con el humor gráfico.

La bienal tomaría como su logotipo al Barbudo, este personaje que fue con-

Figura 17: Típico gigantesco personaje de Arístides Hernández Guerrero (Ares).

cebido por Nuez, quien ya lo colocaba desde la década del cincuenta en las viñetas de «El Loquito». Es este otro de los personajes emblemáticos del humor gráfico cubano, pues representa al primero de los símbolos del pueblo cubano en nuestra caricatura, que se presenta como dueño de su destino y actúa desde el poder. Ha estado presente en la prensa cubana desde el inicio de la revolución hasta hoy.

Durante las décadas del setenta y ochenta sigue presente este personaje diariamente en las páginas de *Granma*,

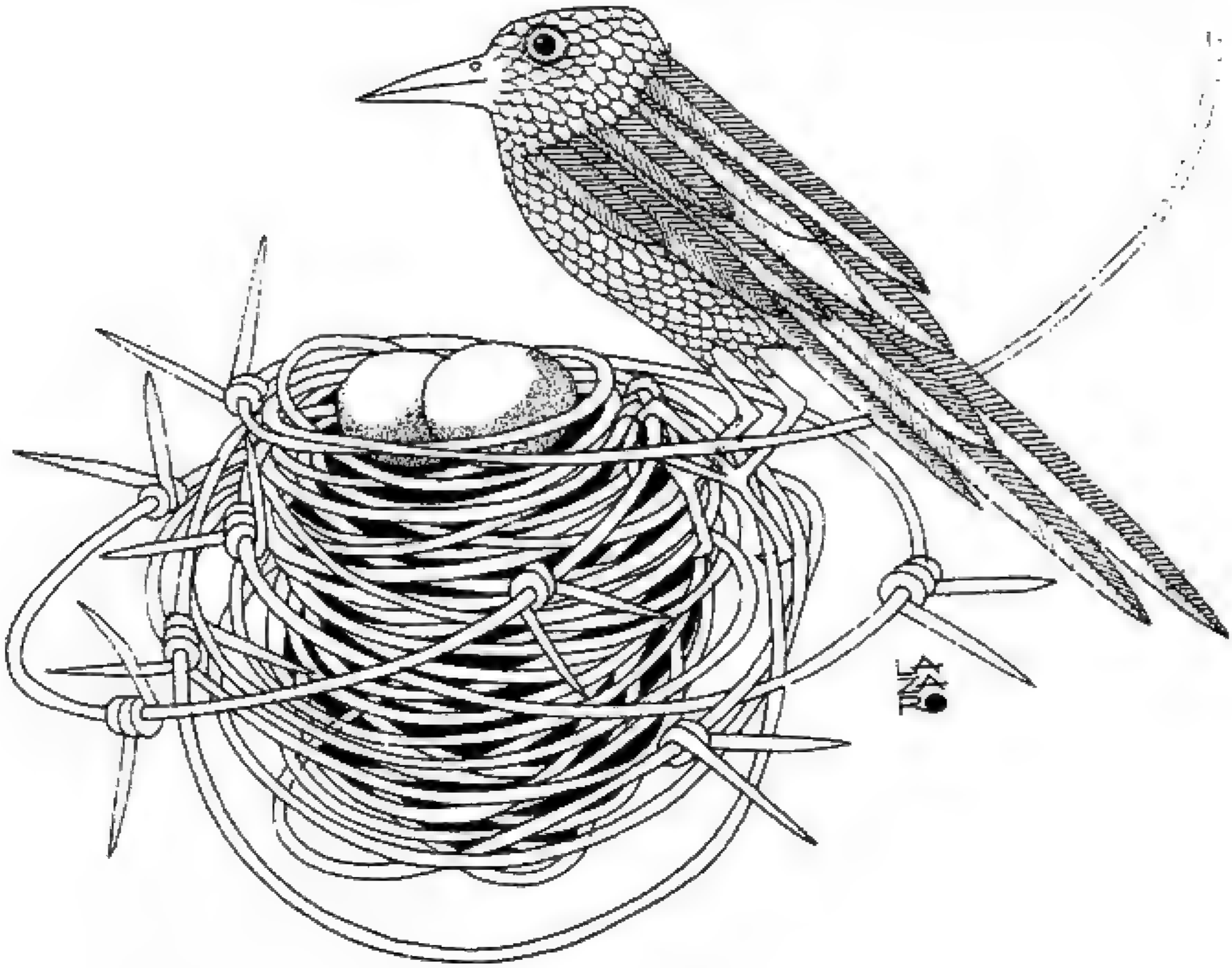


Figura 18: Humor amargo de Lázaro Fernández (Lázaro).

y es este un período de auge en la caricatura cubana. Los creadores del patio divulgaban habitualmente sus trabajos en los medios impresos de humorismo gráfico y revistas con una amplia resonancia en el público. Se mantenía la presencia habitual de las publicaciones de humor gráfico a las que se sumaban como espacios numerosas revistas como *Bohemia*, *El Caimán Barbudo*, *Mujeres*... las publicaciones de la Editorial Pablo de la Torriente –*Cómicos*, *El Muñe*, la revista *Pablo*– que aún siendo esencialmente para historietas brindaron un amplio espacio para el humor gráfico. Otras publicaciones infantiles también incluían en sus páginas obras de nuestros humoristas gráficos, quienes de igual modo participaban habitualmente en eventos internacionales de caricatura, con un número importante de galardones, mientras los salones nacionales de humor gráfico se mostraban abundantes y con la participación de las firmas más importantes de la caricatura del país.

La lista de caricaturistas participando de estas publicaciones es extensa y siempre deja espacio para omisiones involuntarias, pero no pueden dejar de mencionarse aparte de los ya citados en *Palante*, *Dedeté* y *Melaíto* los nombres de Abela (nieto), Acebo, Agramonte, Alba, Alexis, Betanzos, Boligán, Castillo, Cecilio Avilés, Delga, Emilio, Felo, Garrincha, Grant, Guille, Jeréz, Lázaro Miranda, Lumat, Migue, O. Tejedor, Peroga, Posada, Quiala, Quintana, Ro-

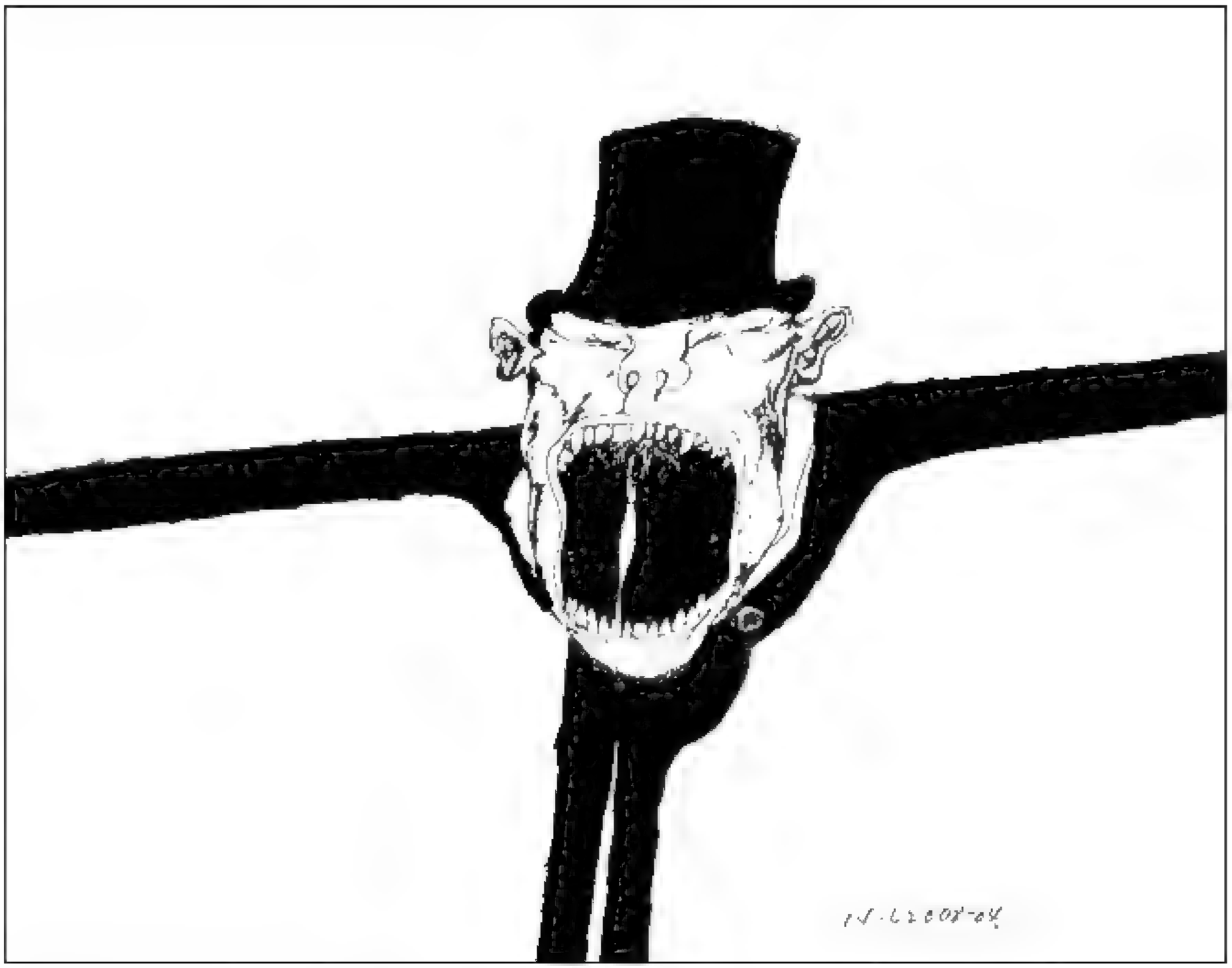


Figura 19: Ilustración de José Luis Posada.

ger, Romero Pino, Tamayo, Testón, Toledo, Tomaso, Urgellés, Villamil y Virgilio.

Numerosos libros de autores y publicaciones vieron la luz en estos años impresos por diferentes editoriales. Se mantenía la aparición de nuevos valores dentro del humor gráfico. Unos en los salones Chispa Joven, que organizaban la Unión de Jóvenes Comunistas, y *Palante*, otros colaborando con los medios impresos, y algunos agrupados en los talleres de historieta de la Editorial Pablo de la Torrienteo en el Taller Juan David del periódico *Tribuna de La Habana*.

La Bienal Internacional de Humorismo de San Antonio de los Baños gozaría en estos años de sus mejores momentos logrando la participación de importantes firmas del humor gráfico cubano e internacional. Es en este período en el que se realizó el Salón Internacional de la Deuda Externa, organizado por *Dedeté*, que logró reunir en nuestro país a uno de los mejores jurados internacionales que hemos tenido en un evento de esta índole.

Exposiciones como «Humor línea» y «Concepto» o la presencia de la caricatura en la televisión y el cine de animación nos permiten evaluar a grandes rasgos el alto nivel alcanzado por la caricatura cubana en estos años.

Período especial

El desmoronamiento del bloque socia-

lista conformado por los países de Europa del este, significó un duro golpe a la economía cubana que estaba estructurada en los estrechos lazos económicos con estos países. Sumado a esta situación, Estados Unidos arreció aún más su política de bloqueo con el objetivo de ahogar económicamente al país, y convencidos de la desaparición de la revolución cubana al quebrarse su relación con los antiguos países socialistas.

Ante esta nueva situación los daños a nuestra economía se hicieron sentir en todas las esferas de la sociedad. La escasez de papel conllevó inevitablemente a la desaparición de numerosas publicaciones, mientras otras sufrieron una abrupta caída en su tirada y en el número de páginas.

Palante, de una tirada de 250 000 ejemplares semanales, pasó a una tirada de 60 000 al mes. El *Dedeté* que editaba 300 000 ejemplares quincenales, pasó a ser la contraportada del periódico *Juventud Rebelde*, convertido a su vez en un semanario dominical, mientras *Melaíto*, que circulaba en las provincias centrales y ya comenzaba a distribuirse en la capital, desaparece como publicación impresa.

Muchas de las revistas que contenían espacios para el humor gráfico desaparecieron. De igual manera comenzaron a escasear los materiales necesarios para el trabajo de los humoristas gráficos.

Esta nueva situación generó un impacto impredecible en el humorismo gráfico en la isla. Uno de los aspectos de esta coyuntura es la salida del país de varios de nuestros más activos y reconocidos creadores de esos momentos, en diferentes instantes de este período, como es el caso de Ajubel, Bolígán, Carlucho, Simanca y otros. Ellos buscaron en otras latitudes mejores condiciones para mantener su actividad creadora. Otros aun dentro de nuestras fronteras comienzan a buscar nuevas formas de expresión dentro de las artes plásticas con mayores posibilidades que el humorismo gráfico, como es el caso de Torres o Manuel, quienes optaron con gran acierto por la cerámica.

La depreciación del peso cubano en su cambio frente al dólar estadounidense desestimuló la participación en los salones nacionales de humor gráfico, y la imposibilidad de tener el mismo grado de apoyo gubernamental desde el punto de vista económico también afectó a estos eventos e incluso a la Bienal Internacional de San Antonio de los Baños, que estuvo a punto de desaparecer como evento.

El numeroso grupo de creadores que se mantienen trabajando en el país comienzan un proceso de readaptación a las nuevas condiciones. Es interesante como ejemplo el caso de Tomás Rodríguez (Tomy), quien con una obra caracterizada por la utilización de técnicas ajenas al dibujo de humor, buscó en otras vertientes naturales la solución a la ausencia de materiales al utilizar incluso el azúcar como mascarilla en sus trabajos.

También se convirtió la caricatura personal en medio de sustento económico para algunos creadores que se dedicaron a realizarlas en centros turísticos, como Francisco Blanco, Lázaro Miranda, Alben y Ñico. Las ferias y otros eventos masivos fueron lugares propicios para esta gestión de la caricatura personal. Uno de los que más partidos ha sacado a esta modalidad es el caricaturista Narciso, quien además co-

menzó a realizar carteles humorísticos artesanales que el público ha comprado en cantidades insospechadas, mientras en San Antonio de los Baños otro grupo de creadores, entre los que se encontraban Villamil y Boligán, utilizarían por un tiempo una vidriera de su localidad como *publicación* conocida como *El Cartón*, y cambiarían sus caricaturas periódicamente.

La participación en eventos internacionales de humor gráfico que ya venía realizándose desde años anteriores se manifestó en esta etapa como una opción más de mostrar la obra realizada y obtener quizás alguno de los jugosos premios que algunos otorgan, por lo que el reconocimiento internacional al humorismo gráfico se mantuvo a pesar de las dificultades, hecho al que se uniría la colaboración desde Cuba con publicaciones extranjeras, esencialmente mexicanas.

Si desde el punto de vista individual la acomodación a la nueva realidad cubana se hizo desde varias opciones, las publicaciones también intentaron hallar salidas a las dificultades. *Palante* lanzaría una nueva revista en colores dirigida al turismo, de la cual se editaron varios números, pero que tuvo una vida efímera. Viendo reducida notablemente su tirada optó por la realización de un programa televisivo que se extendió por espacio de un año.

Una efímera colaboración distinguió la unión de *Dedeté* con la publicación mexicana *La Piztola*. A inicios de la década del noventa tras la desaparición del *Dedeté* como publicación periódica se editaron tres números de *Lapiztola-Dedeté* en México como aportación a los caricaturistas cubanos de la Sociedad Mexicana de Caricaturistas, presidida en ese momento por Arturo Kemchs.

El más importante de estos números es el número 3 *Edición Especial*, en el cual se incluyen 183 premios internacionales del humor gráfico cubano, producto del trabajo de recopilación e investigación de Carlos A. Cruz Gómez quien organizó en Ciudad de La Habana en 1990 la exposición «Humor-ismo: un ismo con trascendencia para la plástica cubana».

Años más tarde se editaron nuevamente varios números del *Dedeté* con una tirada de 70 000 ejemplares financiados por el Fondo para el Desarrollo de la Educación y la Cultura del Ministerio de Cultura. El equipo de esta publicación, dirigido entonces por Lauzán, organizó también la Bienal del *Dedeté* que, aunque logró una participación que superó la de las bienales, solo tuvo dos ediciones.

Melaíto reapareció periódicamente en su provincia original con un número de páginas menor al de sus ediciones precedentes, pero conservando sus características originales y logrando mantener casi intacto a su grupo de creadores.

Otra publicación aparecería con inestabilidad durante algún tiempo como un espacio más: *Mi Barrio. Revista de Historietas para Todas las Edades*. Coauspiciada por los Comités de Defensa de la Revolución y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, su primer número vio la luz en el mes de septiembre de 1996, y estuvo dirigida por Francisco Blanco. Incluyó principalmente historietas dirigidas a abordar las temáticas del barrio cubano, algunas realizadas por reconocidos historietistas y también trabajos de caricaturas e historietas humorísticas.

Figura 20: Dibujo de Alen Lauzán Falcón.

En este período definido como *especial*, se intentó reagrupar a los humoristas gráficos y reanimar los salones de humor tras la creación de la Asociación Cubana de Humoristas, dirigida inicialmente por Tomy y luego por Miguel Betanzos. Este último, incorporando a varios humoristas escénicos, intentó lograr cambios que reanimaran la escena del humor gráfico con logros que finalmente no resultaron definitivos. Estas y otras muchas variantes mantuvieron a pesar de las dificultades la existencia de la caricatura cubana.

La caricatura hoy

Actualmente la economía del país ha comenzado un período de recuperación evidente. Este hecho, y la visión renovada que ha tenido el gobierno cubano en relación con la cultura, ha tenido un impacto favorable en nuestro humorismo gráfico.

Paulatinamente se nota una recuperación de muchas de las publicaciones desaparecidas, y la aparición de nuevas, que incluyen el humorismo gráfico en sus páginas.

Sobre la caricatura editorial una mención especial merece el caso del periódico *Juventud Rebelde*, que con su reaparición nuevamente como diario ha brindado un espacio importante a esta vertiente del humor gráfico. Aunque de manera general ninguna de las publicaciones cubanas de humor gráfico ha logrado situarse nuevamente al nivel de calidad que lograron en sus momentos de máximo esplendor, han logrado sobrevivir como proyectos humorísticos a las adversidades por las que atravesó el país, y en sus páginas han comenzado a aparecer firmas de nuevos jóvenes caricaturistas que enriquecen el quehacer del humorismo gráfico cubano.

Palante, dirigida actualmente por Rosendo Gutiérrez (Rosen), aparece mensualmente y mantiene en su plantilla a autores de la talla de Wilson. Ha incorporado a nuevos creadores –Lacoste y más recientemente Pedreira–, mientras sigue contando con un grupo de colaboradores ya habituales en sus páginas.

Dedeté, dirigido ahora por Adán, cuenta entre sus creadores de plantilla con Tomy, Laz y Falco, su más reciente adquisición, con las colaboraciones de Ares y el joven Joseph entre las más habituales. Este grupo ha comenzado nuevamente a editar el *Dedeté* como suplemento dentro de las páginas del periódico *Juventud Rebelde*, y mantiene su página dominical y sus caricaturas editoriales.

Melaíto, dirigido como siempre por Pedro Méndez, mantiene casi intacta su plantilla, y sigue editando su publicación mensualmente y las caricaturas de sus creadores en las páginas del periódico provincial.

Es interesante ver cómo en otras provincias del interior del país varios periódicos locales han comenzado a incluir la caricatura dentro de sus páginas con ejemplos de notable calidad, y la aparición de suplementos y espacios para el humor gráfico como *La Picúa* en Cienfuegos o *Tintaenpié* en Camagüey. En este último caso, como en el de *Melaíto*, organizando incluso eventos competitivos de carácter nacional de notable calidad.

El desarrollo de las nuevas tecnologías ha abierto también un nuevo campo para los humoristas gráficos cubanos. El uso de internet ha permitido nuevas zonas para mostrar la obra, y además se ha convertido en un facilitador para el trabajo y creador de nuevas fuentes de trabajo para sus autores. Otros, algunos con más talento, han sabido aprovechar la computación para la realización de obras con un innegable valor estético y novedosas por su concepción. En internet hemos asistido al surgimiento de nuevas páginas web donde puede apreciarse lo mejor del humor gráfico cubano, y han aparecido también *blogs* y sitios web de autores individuales.

Con el desarrollo de una nueva infraestructura de impresión después de muchos años se han editado reciente-

mente nuevos libros de historietas y humorismo gráfico, algunos de ellos incluso en colores.

Un hecho que resulta muy interesante a mi juicio es ver el estímulo que se ha creado en las universidades para la realización de tesis de grado que abordan el tema de la caricatura cubana, ya sea de autores en particular de publicaciones o de períodos específicos de este arte en nuestro país, lo cual responde, a mi juicio, a un reconocimiento cada vez mayor desde el punto de vista académico al humorismo gráfico. Como elemento por resaltar en este aspecto vale señalar la fundación en fecha reciente de la Cátedra de Humorismo Gráfico e Historieta del Instituto Internacional de Periodismo José Martí.

La caricatura cubana ha transitado por momentos difíciles de los cuales aún se resiente, pero ha demostrado como una arista más del pueblo cubano en general la capacidad de resistencia y de adaptación a situaciones inesperadas: aun le falta ir descubriendo nuevos caminos de expresión que estén acordes con las renovaciones que se dan en la gráfica y el arte universal; le falta el abordar con más sinceridad la realidad cubana cotidiana, apartarse de estereotipos que resultan ya arcaicos y seguir estimulando la aparición de nuevos valores.

Es mi opinión también que falta en Cuba a estas alturas una revista de humor que responda a estas aspiraciones, pues las publicaciones actuales, por diferentes razones, no son capaces de consolidar. Falta también la presencia en nuestra prensa de una crítica especializada sobre la caricatura que nos muestre nuestros errores y derroteros.

Bibliografía

«25 años de humor en Palante», Editora Abril, La Habana, 1986.

Armas, Paquita: «La vida en cuadritos», Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 1993.

«Arte cubano», Consejo Nacional de las Artes Plásticas, La Habana, 2001.

Avilés, Cecilio: «Historieta cubana, sesenta narradores gráficos contemporáneos», Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 1990.

Batista Proenza, Beatriz de la Caridad; Elías Moise Arjona; Diana Betty: «La caricatura en Holguín. Aproximación histórica». Trabajo de Diploma, Instituto Superior Pedagógico José de la Luz y Caballero, Holguín, 2003.

Blanco, Caridad: «Cuadros», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, no. 1, vol. 1, La Habana, abril de 2001 (31-45).

–: «De la antinomia y el estereotipo o las vidas paralelas en la historieta cubana». Conferencia, Encuentro de Historietistas , La Habana, 1996.

–: «Humor in Cuban Plastic Arts», catálogo, V Cartoon Festival, Ankara, 1999.

–: «Para no dejar morir al topo», La Habana, 1995.

–: «The Engineering of Humor», *International Jounal of Comic Art*, vol. 1, no. 2, EE.UU., Fall 1999 (191-194).

«Breve muestra de humoristas gráficos cubanos», Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 1993.

Cardi, Juan Ángel: «Eso que llaman civilización (ensayo historihumorístico)», Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.

Castañeda, Mireya: «Nuez Talks About the 5th International Humor Bienal», *Granma Weekly Review*, 22 de febrero de 1987.

«Catalogando el humor gráfico», catálogo, exposición de *Melaíto*, Galería Rubén Martínez Villena, UNEAC, La Habana, 2003.

Chago: «El humor otro», Ediciones R, La Habana, 1963.

Cruz, Carlos A.: «Humor cubano internacional», *Dedeté La Pistola*, México, 1993.

David, Eduardo: «Juan David abrazado a sí mismo», Ediciones Unión, La Habana, 1999.

David, Juan: «La caricatura: tiempos y hombres», Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 2002.

Díaz, Mercedes: «From Exile to Obscurity, Profiles of Cuban Political Cartoonists in Exile

in the United States», manuscrito, EE. UU., 1999.
En Julio como en Enero, revista sobre literatura infantil, no. 13, Editorial Gente Nueva, La Habana, 2001.
Fonseca, Joaquim da: «Caricatura: a imagen gráfica do humor», Artes e Oficios Editora Ltda., Brasil, 1999.
González Figueroa, Xiomara: «Sin que le haya envejecido el corazón», *Juventud Rebelde*, La Habana, 4 de octubre de 1987.
Hernández, Arístides (Ares): «Historia de la caricatura en Cuba», conferencia, manuscrito.
–: «Una familia sin conflictos: la historieta, la caricatura y la pintura», *En Julio como en Enero*, no. 14, Editorial Gente Nueva, La Habana, 2002 (25-27).
–: «Latin American Cartooning: Progress, Prospects and Problems», en «Four Volume Bibliography of Comic Art Wolrdwide», Lent John, Greenwood Press, EE.UU., 1995.
«Historietas cubanas», Editorial Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 1993.
«Humor en Cuba con sabor a azúcar», *Quevedos*, no. 3, España, julio de 1998.
Leal, Eusebio: Prólogo del libro «Humor a capella, Ángel Boligán», México, mayo de 2005.
Lent, John: «Cuba´s Comic Art Tradition», en «Studies in Latin American Popular Culture», EE.UU., 1995.
–: «Mass Comunications in the Caribbean», Iowa Sate University Press, Ames, EE.UU., 1990.
–: «Survival is Name of Game for Cuban Cartoonists», *Comics Journal*, no. 233, EE.UU., 2001.
Li, Axel: «Dos instantes en la caricatura cubana: Garrincha y Jeréz». Trabajo de Diploma, Universidad de la Habana , La Habana, 2003.
Marina, Sandra: «Pactos con la memoria», *Revolución y Cultura*, no. 7, La Habana, 1987.
Marrero, Juan: «Dos siglos de periodismo en Cuba», Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 1999.
Menendez González, Aldo: «San Antonio de la magia», *Revolución y Cultura*, no. 60, La Habana, agosto de 1977.
Negrín Ruiz. Javier: «El humor gráfico cubano en la década de 1960. Tendencias de vanguardia en *El Pitirre*», Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, La Habana, 2002.
Piñero, Jorge Alberto: «¡Elpidio Valdés vuelve a la carga!», *Juventud Rebelde*, La Habana, 24 de octubre de 1999.
Radaelli, Ana María: «La Primera Bienal Internacional de Humorismo y Gráfica Militante», *Granma Internacional*, 1 de abril de 1979.
Ricardo, José G.: «La imprenta en Cuba», Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989.
Tamayo, Évora: Prólogo a «Breve muestra de humorismo gráfico cubano», Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 1988.
–; Juan Blas: «Más de cien años de humor político», Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1984.
Tonel, Eligio: «*Dedeté*, reír en la Cuba de hoy», Primer Encuentro de Humoristas Gráficos de Cuba, La Habana, 1986.
–: «Humor alternativo y tiras cómicas, notas del caso cubano», 1987.
–: «Notas para un diagnóstico no clínico de la caricatura cubana», prológo al «Catálogo Exposición Humor Ismo, premios internacionales del humor cubano», *Dedeté*, Cuba 1988.

Publicaciones periódicas

Avance, periódico, colección, Archivo *Juventud Rebelde.*
Cómicos, colección, Editorial Pablo de la Torriente Brau.
Dedeté, colección, Archivo *Juventud Rebelde.*
El Muñe, colección, Editorial Pablo de la Torriente.
El Pitirre, colección, Rafael Fornés.
El Sable, colección, Archivo *Juventud Rebelde.*
La Calle, periódico, colección, Archivo *Juventud Rebelde*
La Chicharra, colección, Archivo *Juventud Rebelde.*
Quevedos, colección, Universidad de Alcalá de Henares, España.
Teleprogramas, *Resumen artístico de 1957*, colección privada, número extraordinario, diciembre de 1957- enero de 1958.
Zigzag, colección, Museo del Humor.

Fuentes orales

Adigio (Adigio Benítez)
Blanquito (Francisco Blanco)
Carlucho (Carlos Villar)
Fornés (Rafael Fornés)
Lauzán (Alen Lauzán)
Manuel (Manuel Hernández)
Nuez (René de la Nuez)
Ñico (Antonio Mariño)
Tomy (Tomás Rodríguez)
Torres (Wilfredo Torres)
Wilson (Luis Wilson)

SOCIOLOGÍA

De estereotipos vecinos: Memín Pinguín como una oportunidad perdida

Héctor Fernández L'Hoeste
Profesor asociado de Cultura Latinoamericana, Georgia State University, Atlanta, EE.UU.

Resumen

Este texto analiza la controversia desatada en torno a la emisión de estampillas conmemorando al personaje mexicano Memín Pinguín y propone lecturas de las reacciones de los respectivos gobiernos. En este contexto, la crítica de Estados Unidos denota las preocupaciones de una cultura regida por intereses de raza, mientras que la argumentación mexicana en defensa del personaje ratifica un orden de clase social. En últimas, ambas respuestas figuran como óptimos ejemplos de los efectos nocivos del etnocentrismo.

Abstract

This text discusses the controversy surrounding the issuing of a series of stamps commemorating the Mexican character Memín Pinguín and proposes a reading of the reactions of the parties involved in the dispute. Within this context, criticism of the United States response denotes the concerns of a culture focused on issues of race, whereas the Mexican argument in favor of the character validates a class-based order. Ultimately, both attitudes serve as select examples of the noxious effects of ethnocentrism.

Al mediodía del jueves 3 de junio de 2005, tan solo pocas semanas después de que el presidente mexicano Vicente Fox cometiera el desacierto de afirmar que los ciudadanos aztecas en Estados Unidos laboraban en puestos hasta despreciados por la comunidad negra, el Servicio Postal Mexicano (Sepomex) emitió una colección de estampillas destinadas a conmemorar la tradición historietista nacional. Tal serie contaba con cerca de un millón de sellos –750 000, para ser exactos– dedicados a Memín Pinguín, personaje de la difunta escritora Yolanda Vargas Dulché, creadora de numerosos guiones de historietas («Bolillo», «Lágrimas y risas») y telenovelas («Rubí», «María Isabel»). El personaje, un niño negro con facciones exageradas –labios protuberantes y mejillas abultadas, muy al estilo de las *blackfaces* o los *sambos* de a comienzos del siglo XX– no tardó en despertar protestas por parte de organizaciones activistas negras en Estados Unidos. El episodio desencadenó reacciones patéticas, como que voceros de la presente Casa Blanca, una administración empecinada en conflictos bélicos a partir de lecturas reductivas de culturas ajenas,

se apresuraran a declarar que «los estereotipos raciales no deben existir en el mundo moderno»[1]. El 30 de junio del mismo año, Steve Hadley, asesor de Seguridad Nacional de la Casa Blanca, reiteró el desagrado gubernamental ante la emisión de los sellos de Memín Pinguín. Incluso reporteros especializados en temas raciales, tales como Darry Fears, del *Washington Post*, dictaron sentencia en contra del estamento azteca, tildándolo de ignorante e insensible[2]. Las declaraciones, se supone, intentaban aplacar los ánimos encendidos de coaliciones propagandistas como las del reverendo Jesse Jackson, quien condenó la emisión postal de manera inmediata[3]. El gobierno mexicano, a su vez, se empecinó en defender la medida. El vocero de la embajada azteca en Washington, Rafael Laveaga, destacó el que en México no se le diera una lectura racial a personajes como Speedy González que, mediante la sagaz estrategia de explicitar la excepción, culpaban a los mexicanos de somnolientos y perezosos. Carlos Caballero, del Sepomex, defendió la inclusión de Memín, dada su supuesta encarnación de valores encomiables[4]. El intercambio diplomático, que ocupó las primeras planas de medios de los respectivos países, no pasó a mayores, puesto que los sellos destinados a las ciudades más importantes de México se agotaron en cuestión de un día. Haciendo gala de infinito oportunismo, la casa editorial de la historieta publicó una redición del cómic, agotada en un santiamén. Al poco rato, el episodio fue olvidado y todo transcurrió cual si nada hubiera acontecido. Al año siguiente, en otro alarde publicitario, la misma casa editorial anunció el lanzamiento de un álbum musical y un eventual largometraje dedicados a Memín, sin despertar grandes pasiones en el público[5].

El siguiente texto propone este intercambio como ejemplo meritorio de los efectos nocivos del etnocentrismo en materia de percepción cultural. El etnocentrismo, o la predisposición, por lo general inconsciente, a juzgar nuestra cultura de manera superior, tiende a encuadrar nuestra percepción de lo propio y lo ajeno dentro del marco de matrices culturales legitimadoras de nuestros recuentos históricos, sociales y económicos de índole nacional. De esta manera se imposibilita la apreciación de la diferencia –por lo general, el elemento imprescindible en la organización de cualquier cultura– según pautas ajenas en sociedades vecinas. En otras palabras, dado que nos habituamos a la diferencia según nuestro paradigma –asimilado mediante el correspondiente ejercicio identitario nacional– nos desacostumbramos a percibir cómo se construye la diferencia en otras latitudes y desaprovechamos oportunidades de enriquecimiento mutuo. Mi conjetura es la siguiente: este tipo de altercados plantea un ejemplo proverbial de un choque de imaginarios, por lo que dice mucho del accionar identitario estadinense y mexicano[6]. Todo imaginario –es decir, la serie de ideas, conceptos e imágenes empleados al actuar nuestra identidad– se vale de una serie de variables: raza, clase, género, etc. En algunos imaginarios prima la clase, por cuestión de prioridades institucionales; en otros, prima la raza o el género, y a veces hasta comulgan. Por consiguiente, los estereotipos patentes en una cultura tienden a ratificar la visión de las cosas según el orden fundamental del imaginario. Si en el imagi-

nario priman construcciones raciales, los estereotipos de la cultura correspondiente tenderán a enfatizar matices raciales. De igual manera, si prevalecen intereses de clase, el capital de preferencia en cuestión identitaria será de índole social y económica. El episodio de Memín Pinguín, sustentado en percepciones de raza –los estadounidenses tildando a los mexicanos de *racistas*– y clase –los mexicanos quejándose del paternalismo del vecino rico y poderoso–, dice casi lo mismo de ambos países: ninguno de los dos se esfuerza por practicar la autocrítica y entender cómo este incidente devela aspectos significativos y explotables de ambas sociedades.

Memín Pinguín nació en la década del cuarenta –hacia 1947, afirma Carlos Monsiváis– de la pluma de Alberto Cabrera y la imaginación de Vargas Dulché. Se conjetura que el personaje fue modelado en un niño cubano que habitaba en la colonia Guerrero del Distrito Federal, en donde vivía la autora en aquella época. En un principio apareció bajo el título de «Almas de niño», y se publicaba en *Pepín*, el diario de novelas gráficas que alimentó los ánimos de lectura de millones de mexicanos recién alfabetizados y urbanizados a mediados del siglo XX. Posteriormente, al confirmarse el éxito del título, con ventas semanales de hasta un millón y medio de ejemplares durante su mejor momento, el dibujo pasó a manos de Sixto Valencia Burgos. *Memín* llegó a exportarse a buena parte de Latinoamérica, en particular, a países del litoral caribeño, como Colombia y Venezuela, e incluso se popularizó en naciones antípodas como Filipinas e Indonesia. De hecho, fue a raíz de la comercialización en el extranjero que se evidenció la necesidad de un cambio en el nombre de la historieta, pues en otras latitudes el apellido del personaje se asemejaba al apelativo del miembro genital masculino. Por ello, hay quienes conocen a Memín en Latinoamérica como Pingüín, y no Pinguín, que en buen mexicano significa *diablillo*.

Según Monsiváis, dos de las principales influencias de la historieta son «Corazón», el relato de aprendizaje del italiano Edmondo De Amicis, y la serie estadounidense «Our Gang», que celebra las aventuras de una pandilla de niños. En *Memín*, sin embargo, prima con mayor fuerza el melodrama, redimiendo los aprietos infantiles. Los personajes de la serie, Carlangas, Memín, Ernestillo y Ricardo, son unidimensionales y predecibles. Carlangas es un personaje de acción, temerario y callejero, con una martirizada madre obrera. Pese a su padre alcohólico y a la pobreza circundante, Ernestillo personifica al joven noble, inteligente y trabajador. Ricardo, rubio y afortunado, viene de una familia rica, y su padre le ha matriculado en una escuela pública para incentivar su conciencia social. Según la coloración de la historieta, y a diferencia del protagonista, este trío de personajes tiende a ser de tez clara. Eufrosina, la madre de Memín, es el vivo retrato de la Tía Jemima, la de los panqueques. Trifón Godínez, la bonachona víctima de muchas travesuras de Memín, es un personaje posterior y ha sido el único en haber «fallecido» en la serie. Luego, en materia de clase y raza, la historieta plasma una realidad convencional y verosímil, apta para su público, por lo general de clase obrera o media baja. En la actualidad, se habla de ven-

Memín Pinguín como una oportunidad perdida

MEMÍN
PINGUÍN
No. 11
Méx.
$ 5.00
U.S.
$0.50
www.mundoviid.com
MARACAS

tas de hasta 100 000 ejemplares de *Memín* a la semana. Los datos de la industria editorial mexicana a este respecto no son claros, dada, por decirlo de alguna manera, su naturaleza insondable.

Se argumenta en ocasiones que México, al igual que otros países latinoamericanos de tradición esclavista, es un país que desconoce su ancestro africano. Al fin y al cabo, la narrativa posrevolucionaria ha ensalzado y glorificado el mestizaje –la desigual unión entre amerindios y peninsulares– hasta el cansancio, de manera que el legado africano ha sido extirpado de la memoria colectiva. De preguntársele a un transeúnte defeño cualquiera respecto a negritudes mexicanas, la respuesta habitual aludiría a poblaciones muy reducidas en las costas, apreciación que, si bien no es inexacta, jamás contempla el hecho de que, acogiéndonos a los censos de la era colonial, buena parte de la población nacional tal vez tenga algo de africano. Para la muestra, he aquí unos cuantos botones[7]. José María Morelos, el prócer independentista, y Vicente Guerrero, su subalterno y posterior presidente, fueron ambos de origen africano; sin embargo, esto se omite en los textos de historia nacional. Se sabe que hubo africanos en la mayoría de las expediciones de la conquista. De hecho, Juan Cortés, el primer esclavo en pisar la Nueva España, vino con Hernán Cortés. Se habla de seis negros en la conquista de Tenochtitlán. En plena época colonial, con una población en crisis, llegó a haber cerca de 450 000 negros en México. Entre 1521 y 1640, con el fin de remplazar la mano de obra indígena, asediada por el maltrato y las enfermedades, se trajeron más de 110 000 negros del centro y occidente de África. Hacia 1570, cerca del 35% de los trabajadores de las minas eran africanos. En las costas, los ingenios azucareros comenzaron a copiar el modelo cubano, pleno de esclavos africanos; sin embargo, las urbes novohispanas acapararon buena parte de la población, y hacia 1646 casi el 55% de los esclavos negros vivían en Ciudad de México.

Pese a la eventual reducción de la población africana, al mezclarse con otras razas, pues las leyes de la colonia dictaban la libertad de vientre (los hijos de indias nacían libres), llegaron a entrar 200 000 negros durante este período. Hacia 1810, poco antes de la independencia, el 10% de la población mexicana, aproximadamente 620 000 habitantes, eran pardos, mulatos o morenos. Aparte de todo esto, al abolirse la esclavitud en 1829, 4 000 negros llegaron a México de Estados Unidos, huyendo de las plantaciones sureñas. Como si fuera poco, a lo largo del siglo XIX, buscando trabajo en la construcción de ferrocarriles y minas, llegaron negros de todo el Caribe. Al contemplar este abreviado resumen de cuentas, la conclusión es obvia: en México hay mayor legado africano del que se admite; sin embargo, a la hora de hablar de negritudes las referencias públicas son casi nulas y la identidad africana no se destaca en el imaginario mexicano.

Al igual que en buena parte de Latinoamérica, lo que prima en México es el orden de clase, es decir, la diferencia se construye de manera mayoritaria mediante matices de clase. Por tanto, el imaginario mexicano tiende a sustentarse en intereses de la clase más preponderante, la media, lo que no equivale a decir que no se contemplen delineamientos raciales. El orden de raza existe en México, mas encubierto bajo una fuerte

¿Y POR QUÉ MAÑANA Y NO AHORA?
DIJO QUE DEBERÍA PONERME UNAS GOTAS, Y QUE MAÑANA ME LA TAPABA.
MENOS MAL... YA IBA YO A BUSCAR LO A CONSULTORIO ... PENSÉ QUE SI LE SACABAN MUELA, MI NIÑO IBA A ARMAR UNA TREMOLINA.
¿Y POR QUÉ PENSASTE ESO, CHULAPONA?
PORQUE MI NIÑO PARA DOLOR DE CUERPO SE PORTA MUY COLLÓN.
PERO ME ALEGRO QUE NO SE LA SAQUE Y QUE TODO VAYA TAN BIEN.
¡¡¡
¿SABES, CHULAPONA?.. QUISIERA VER A ERNESTILLO PORQUE NO APUNTE BIEN LA TAREA QUE DEJÓ EL MAESTRO.
VAYA, PERO NO SE TARDE.
MP-251-24

preocupación social. En otras palabras, en México, al igual que en buena parte del mundo, hay racismo. Si bien no de manera personalizada, de seguro que sí de manera estructural: a mayor grado de negritud, mayor abandono estatal y menor visibilidad identitaria. El rol secundario de la raza en la fabricación de la diferencia explica, por lo tanto, su formidable interiorización: el hecho de que se lleve por dentro una valoración racial que se interpreta como materia ajena. Las diferencias se logran, de manera reiterada, a punta de capital económico, y no de genotipos. Lo no prioritario se interioriza y se esgrime solo cuando se exige de manera casi inconsciente. La raza, como divisa identitaria, tiende a problematizarse más en sitios en los que se explicita el pluralismo racial, como en Estados Unidos. En sociedades fundamentadas en mitos de homogeneidad, como el mestizaje mexicano o la blancura argentina, tiende a desconocerse y hasta a negarse. Es obvio: la diferencia no se construye a punta de raza. De ahí que al visitar la sede del Museo Nacional de Historia en Ciudad de México y apreciar representaciones del orden de casta legado por los españoles, con taxonomías como pardos, lobos, saltapatrases y no te entiendos, tienda a formarse una lectura de clase, y el racismo adquiera un manto de invisibilidad. Al fin y al cabo los ibéricos eran maestros en construir clases sociales a punta de disparidades étnicas. Por consiguiente, lo que a ojos de quien vive según un paradigma de raza es evidente racismo, a ojos de quien vive según un orden de clase puede encarnar flagrante clasismo.

En Estados Unidos, en cambio, el orden es casi exactamente el opuesto. Lo que prima es la raza y lo que se interioriza es la clase. Buena parte de la población carece de conciencia de clase, pero reafirma de manera constante su entendimiento de raza. Para el capitalismo, la diferencia de clase es materia problemática, pues tiende a fomentar una conciencia de explotación, de ahí que se promueva la ilusión constante de formar parte de una gran clase media. Los ricos, como dijo Fitzgerald, son diferentes, así que viven en otros lugares y su estilo de vida, pese a los afanes publicitarios de los medios, es bastante remoto. La pobreza, en cambio, se convierte en el bastión de los parias, de quienes no han sabido acomodarse ni aprovechar las oportunidades del sistema: he aquí una muy buena excusa para desdeñar responsabilidades colectivas. La raza, a su vez, se convierte en el prisma según el cual se ve y entiende no solo lo propio, sino también buena parte de lo ajeno, de la infinita alteridad posibilitadora de la renovada construcción identitaria estadounidense.

Por esta razón, cuando los grupos negros de Estados Unidos vieron los sellos de Memín, independiente de su sinceridad o hipocresía, lo que vieron y entendieron fue una imagen que les remitió a aromas de sandía (esa fruta ostenta connotaciones raciales negativas en Estados Unidos), interpretados según matrices identitarias aprehendidas tras una maduración en la sociedad estadounidense –el consabido *high school*, la pugna por los derechos civiles, el *hip hop*, etc.– con las acostumbradas connotaciones peyorativas entre sus semejantes. Jamás se detuvieron un momento a pensar qué podría significar ese personaje en el contexto de la industria cultural de otra nacionalidad, según otras condiciones de producción asalariada. Jamás, tampoco, se de-

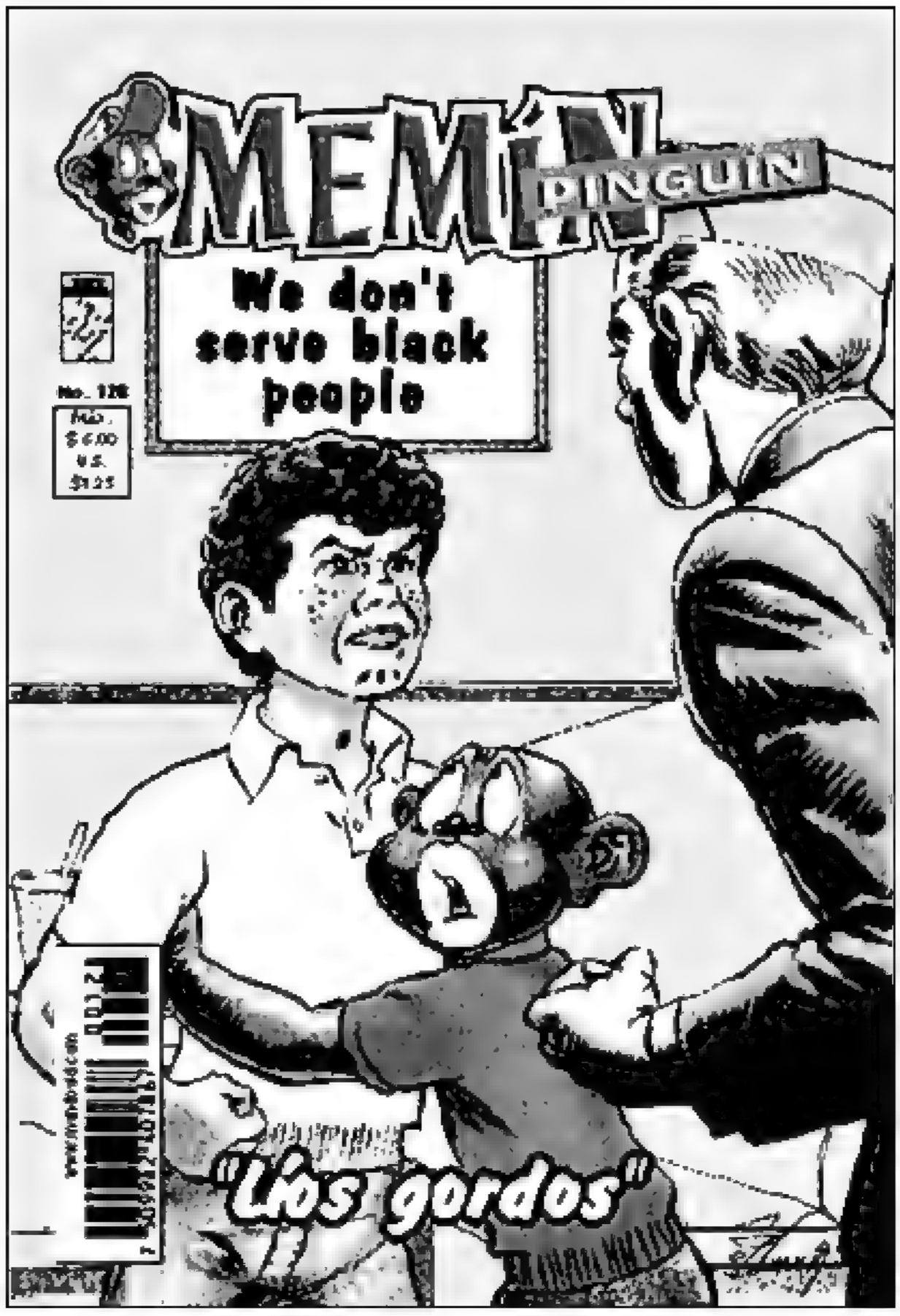
tuvieron a pensar que, como parte de la población de Estados Unidos, les guste o no, forman parte de un proyecto de hegemonía y que, por ende, les cae en cuestión la responsabilidad de ver que los intereses de su nacionalidad no sean impuestos de manera arbitraria sobre otras culturas, como lo ha venido haciendo la administración gubernamental de los últimos años. En otras palabras, las negritudes norteamericanas está tan convencidas de sus roles de otredad, de sus papeles de víctimas, que no se plantean concebirse a sí mismas en el papel de opresoras hegemónicas, en el rol de quienes tienen el reparo –o la desfachatez, según se quiera admitir– de disputarle sus valores a otras naciones. La hegemonía, por decirlo de manera escueta, no solo se fundamenta en alteridades periféricas, ajenas. Hay también alteridades propias, internas. Esas alteridades –en este caso, las negritudes estadounidenses– siempre corren el riesgo de servir de cómplices, tácitos o conscientes, de la práctica hegemónica.

En el caso mexicano, lo impugnable es la ausencia casi total de una conciencia de discriminación racial. En México a nadie le incomoda el que Memín y su madre, precisamente a raíz de su raza, vivan una existencia paupérrima, confinada al extremo inferior del orden social. Al parecer, la miseria es lo que le corresponde de facto a una persona de raza negra. Por otro lado, hay quienes argumentan que lo de la raza es tangencial (Monsiváis, por ejemplo). Según ellos, lo que diagrama Memín es la realidad social, que no un espectáculo de raza. En México, luego de la revolución, el paradigma organizativo fue de clase, pues la problematización de la explotación de ciertos sectores beneficiaba los intereses revolucionarios. Al capitalismo había que perseguirlo, a menos de que se tratara del estado mismo. De igual manera, la revolución glorificaba el pasado indígena e idealizaba el mestizaje, y promulgaba el mito de la democracia racial. Según la oficialidad, todos los mexicanos eran iguales: todos eran mestizos. En este sentido, la percepción de la diferencia racial fue anulada. La raza se convirtió en el factor aglutinante por excelencia. No era destacable ser negro o blanco; solo era factible celebrar lo mestizo –pues igualaba a la población– y concebir la diferencia mediante un prisma de clase. Las contradicciones de este modelo son ostensibles. No hay sino que encender un televisor o pasearse por las zonas más pudientes de cualquier urbe mexicana para caer en la cuenta de los límites de este paradigma identitario.

Una encuesta reciente de la Universidad de Duke, dedicada al estudio de percepciones raciales en el sur de Estados Unidos, la región con el mayor crecimiento de penetración demográfica mexicana en la actualidad, concluyó que buena parte de los mexicanos recién llegados esgrimen fuertes prejuicios contra la población negra[8]. Para el 58,9%, los negros no son buenos trabajadores; para el 32,5%, las relaciones con los negros son difíciles; y para el 56,9%, los negros no son dignos de confianza. Habiendo interiorizado el oblicuo imaginario de raza de su tierra, según el cual lo bueno se identifica con lo caucásico, cerca de tres cuartas partes de los mexicanos de la encuesta se identificaron con los anglos sureños. En estos tiempos de xenofobia, cabría esperarse lo obvio: la reciprocidad es nula. Cerca del 46% de los anglos sureños se identificaron con los negros,

mientras que solo el 22,2% se identificaron con los latinos, quienes son percibidos como marcadamente diferentes.

De cualquier forma, el caso es que aparte de voces como las de Sergio Peñalosa, dirigente de una comunidad negra del Pacífico mexicano, quien reprobó la emisión de sellos y sugirió mayor cuidado al gobierno federal, o la de Elisa Velásquez, estudiosa de las negritudes aztecas, en México abunda la idea de que el racismo es una problemática ajena, exclusiva del vecino del norte[9]. De hecho, una de las escasas alusiones al racismo en Memín se ciñe a un percance experimentado al visitar Estados Unidos. Incluso personajes como Monsiváis –en su columna para *El Universal*– o el historiador Enrique Krauze –en su artículo para el *Washington Post*– llegaron a justificar el protagonismo de Memín, haciendo alarde de insensibilidad cultural[10]. Para Monsiváis, la temática central de la historieta es la clase social, evidenciando los confines de su mexicanidad. Para Krauze, el racismo es algo que solo existe en Chiapas, el estado más pobre de la unión mexicana, en donde los indígenas no se mezclaron con los peninsulares, o que alguna vez se dio durante la revolución, cuando se efectuaron matanzas de chinos y fueron deportados entre 1910 y 1930. Es más, según las declaraciones de Krauze para la radio pública estadounidense, su anécdota magistral en torno a la temática del racismo fue la de la visita de un abuelo a Texas hace años, al experimentar escarnios por cederle el puesto de autobús a una negra[11]. Para Krauze, eso queda bien claro: el racismo es algo que sucede en otra parte.



Ahora bien, debe quedar claro cómo se accionan estas percepciones. Para los estadounidenses, leyendo a punta de raza, el estereotipo preponderante de los mexicanos es el de una nacionalidad inmadura, con asuntos en casa aún por resolver, como los procesos electorales –amén de la corta memoria de los comicios del año 2000– y el buen juicio en el manejo de la economía –valga recordar la Depresión–. En otras palabras, los vecinos del sur quedan relegados al trillado papel de niños eternos, cual los indios en las reservaciones del oeste de Estados Unidos México es, a ojos de Estados Unidos, una nación en la que prima el ancestro indígena, con los estereotipos acompañantes. Para los mexicanos, en cambio, todos los estadounidenses, incluyendo los negros que en

ocasiones vacacionan en las rivieras aztecas (tengamos presente que el racismo, si bien consta, no prevalece frente a los dictámenes de clase), son capital andante, fungen de encarnaciones latentes de un proyecto imperial, hegemónico, acostumbrado a violentar los intereses de la nacionalidad mexicana mediante despliegues monetarios incongruentes.

Que una historieta permita que afloren y se pongan en evidencia estas diferencias culturales habla muy bien de la viabilidad de un producto cultural. Cuando un objeto cultural genera este grado de arraigo y crítica simultánea, es porque su representación de un entorno particular, independiente de su exactitud, contempla el empleo de variables acertadas. Vargas Dulché puede que haya propuesto a Memín como herramienta didáctica, destinada a enseñar a sus lectores a comportarse en y a valorar el espacio urbano con el que recientemente se familiarizaba; mas la ironía radica en que muchos años después, luego de que México haya domeñado la urbe, su diagramación de la diferencia sigue suscitando exaltaciones. Lo verdaderamente triste, me aventuro a reiterar, reside en que esos exabruptos no vengan acompañados por la correspondiente examinación identitaria propia y ajena.

Notas bibliográficas

1. Ver las declaraciones de Scott McClellan, vocero de la Casa Blanca, a este respecto en el sitio web de *BBC Mundo*. La información fue accesada el 27 de julio de 2006 a las 10:50 a.m. en http://newsbbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4653000/4653689.stm.
2. Ver «Memín Pinguín» de Carlos Monsiváis en la edición dominical del 10 de julio de 2005 de *El Universal*. Accesada el 27 de julio de 2006 a las 10:55 a.m. en http://www2.eluniversal.com.mx/.
3. Ver «Civil Rights Leaders to Mexico: Remove Racially Offensive Stamps» de Chera Watson en la página 2 de la edición del 7 a 13 de julio de 2005 de *The New York Amsterdam News*.
4. Las declaraciones de Laveaga y Caballero aparecen en «New Racial Gaffe in Mexico; This Times It's a Tasteless Stamp Set» de James C. McKinley Jr. en la página A3 de la edición del 30 de junio de 2005 de *The New York Times*. La respuesta oficial mexicana también es cubierta en la página web de *BBC Mundo* del 1 de julio de 2005, disponible en http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4638000/4638779.stm.
5. Véase el artículo de Julio Alejandro Quijano, «Memín Pinguín, en la política» en la página 14 de la sección de espectáculos de la edición del 25 de marzo de 2006 de *El Universal*. Accesado el 27 de julio de 2006 a las 10:52 a.m. en http://www2.eluniversal.com.mx/.
6. Según Lacan, el imaginario –léase como sustantivo– es una dimensión de nuestra relación con el mundo mediante la cual aprehendemos lo real. Es una dimensión siempre agotada a raíz de un constante afianzamiento en el terreno de lo simbólico, es decir, de los códigos de una cultura que nombra y ordena. Mi interpretación del término opta por una acepción más flexible y utilitaria.
7. Para un análisis más pormenorizado del legado africano en México, favor ver «Afroméxico», de Ben Vinson III y Bobby Vaughn (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004), texto del cual saco buena cantidad de estos ejemplos.
8. Ver «Mexican Immigrants Bring Negative Image of Blacks» de Monroe Anderson en la edición dominical de *Chicago Sun-Times* del 23 de julio de 2006.
9. Ver el artículo de McKinley en *The New York Times*.
10. Ver «The Pride in Memin Pinguin» de Enrique Krauze en la página A21 de la edición de 12 de julio de 2005 del *Washington Post*. Accesada el 27 de julio de 2006 a las 12:50 p.m. en los archivos de http://www.washingtonpost.com/.
11. Ver la transcripción de las declaraciones de Krauze en la base de datos ProQuest bajo el título «Interview: Enrique Krauze Discusses Memin Pinguin, a Mexican Folklore Character Whose Image is Seen as Derogatory by Many African-Americans» para el episodio del programa radial *Weekend All Things Considered* del 6 de agosto de 2006. Accesada el 4 de agosto de 2006 a las 3:22 p.m. en http://wf21a2.webfeat.org:80/#fulltext.

AUTORES

H.G. Oesterheld: maestro de los sueños

8

Un viaje en el barco de la aventura

Andrés Ferreiro, Fernando García, Hernán Ostuni, Luis Rosales, Rodríguez Van Rousselt

Investigadores, Bañadera del Cómic, Buenos Aires, Argentina

Resumen

Es en Editorial Récord donde Oesterheld termina veinticinco años de una profusa producción historietística que lo convierte, al decir de algunos, en el mayor escritor de aventuras de Argentina en todos los tiempos. Que su elección haya sido la historieta lo aleja del reconocimiento que habría tenido de haber incursionado en la literatura convencional. Que su elección haya sido ser consecuente con sus ideas en la época más turbulenta de la vida argentina de los últimos cien años nos priva de conocer todo lo que aún le faltaba contar, en esa que fue su profesión: contador de historias.

Abstract

It is in Editorial Récord where Oesterheld finishes twenty-five years of a profuse comics production that converts him, as someone says, in the biggest adventures writer of Argentina in all the times. The fact that his election has been the comic takes him away from the recognition that would have had if he had intruded in the conventional literature. The fact that his election has been to be consequent with his ideas in the most turbulent time in the Argentinean life of the last a hundred years deprives us of knowing all that he lacked still to count, in that that was its profession: narrator of histories.

El 5 de julio de 1974 aparece en el mercado *Skorpio*, revista de historietas de la Editorial Récord, dirigida por Alfredo Scutti; aporta lo mejor del cómic internacional reintegrando al medio local a un histórico como Hugo Pratt, dando a conocer aquí su gran «Corto Maltés», pero sumando grandes nombres del mercado argentino: Ray Collins, Arturo del Castillo, Juan Zanotto, Carlos Trillo, Alberto y Enrique Breccia, Guillermo Saccomanno, Lucho Olivera, Mandrafina, Lalia, Casalla, Solano López, Barreiro, Ernesto García Seijas, Moliterni y un injusto etc.: juntos, en este verdadero *dream team*, crean lo mejor del cómic nacional de ese entonces.

Además, las revistas de Récord incluyen rediciones de clásicos de la historieta internacional y nacional («Dick Tracy», «Terry y los piratas», «Casey Ruggles», novelas de aventuras del maestro José Luis Salinas), que junto a los libros recopilatorios y ediciones especiales conforman sin duda el movimiento más claro en renovación y concepto de la historieta local de ese momento; tal vez el espíritu de esas publicaciones se refleje en las propias pala-

bras de su director: «La historieta resume una dorada edad de cada hombre, preside el escapismo del adulto y forma parte de ese melancólico anecdotario que uno recuerda de como era su tiempo [...]. Sabemos lo que cuesta mantener y regalar a los lectores –que saben mucho de historietas– haciéndoles el mayor homenaje: la mejor revista para darle acceso al Mundo de la Gran Historieta».

En este contexto es que se suma HGO, como verdadero *broche de oro* de la Editorial. Oesterheld viene de pasar por diversas editoriales (Atlántida, Columba), donde consigue algunos tibios éxitos; pero aquí encuentra terreno fértil para desplegar todo su compromiso personal y profesional al servicio de la historieta.

Comienza HGO su labor en la Editorial a fines de 1975, presentando para *Skorpio* «Loco Sexton», *western* con dibujos de Arturo del Castillo; para la misma revista, a inicios del año siguiente se aventura en un género en el que todavía no ha incursionado: el terror. Con dibujos de Horacio Lalia da a conocer «Nekrodamus», demonio rebelde de su casta, acompañado por Igor, su horrible *partenaire*: juntos viven extrañas aventuras en las que HGO demuestra que maneja el tema como ninguno. Para otra revista –*Tit-Bits*– resucita a «Watami», con dibujos de Jorge Moliterni. También en 1976 comienza, con Solano López, la segunda parte de «El Eternauta» y con el mismo dibujante realiza un solo episodio de «Ernie Pike», ambas para *Skorpio*.

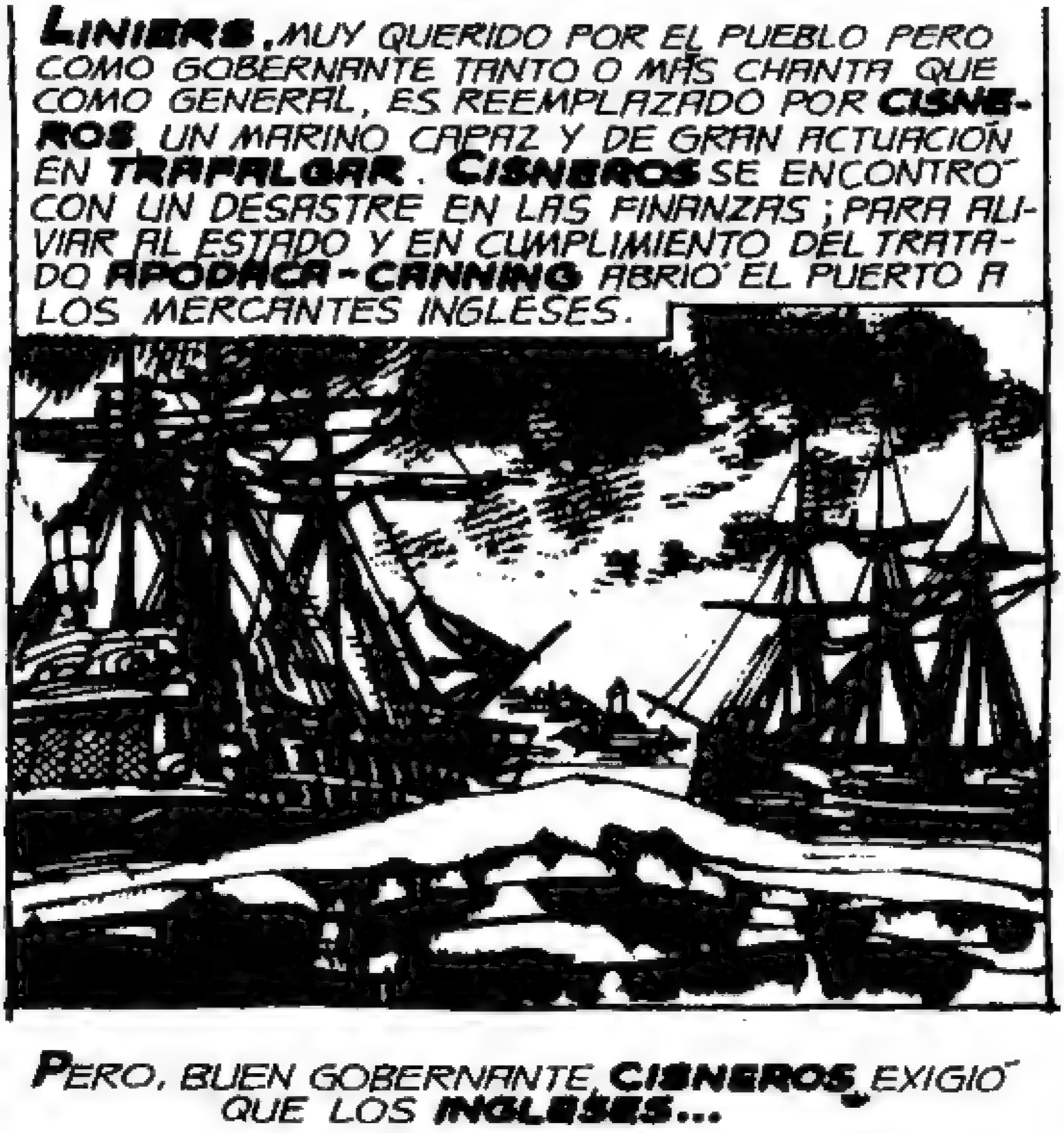
Para *Tit-Bits* (1977) relanza el que fuera su primer éxito: «Bull Rockett», con dibujos de Lito Fernández. Al año siguiente –ya desaparecido– la editorial da a conocer «Shannon», en *Corto Maltés* –con dibujos de Gil– y «Shunka», en *Pif-Paf*, con dibujos de Garibaldi.

De «Patria vieja», «Sherlock Time», «Mort Cinder», «Watami», «Ernie Pike», «Sargento Kirk» y «Ticonderoga» se reditan en *Pif-Paf* y *Corto Maltés* varios episodios publicados originalmente en *Frontera* y *Yago*. También se edita en un solo volumen «El Eternauta», con gran éxito de venta. Finalmente en 1978 se publica «Galac Master», utilizando el material que originalmente se viera a fines de la década del sesenta en «El astrón de la Plata», con pequeñas variantes en el guión y los dibujos de Oswal, que rehace el comienzo que había estado a cargo de Lito Fernández en la serie del diario *Gaceta de la Tarde*, de La Plata. El nombre del guionista desaparece de los créditos luego de las primeras entregas; tal vez la Editorial haya querido salvaguardar su integridad realizando este acto.

En un artículo el dibujante Crist reflexionaba: «Por esa época yo pensaba que los malos eran como en las historietas. Después nos pasaron muchas cosas. Sobre el país se presionó otra glándula del terror que se llevó a mucha gente, entre ellas a Héctor Germán Oesterheld».

Oesterheld y la historieta política
por Roberto Baschetti

Hay una faceta poco conocida de Héctor Germán Oesterheld y es la que combina su profesión de guionista de historietas con la militancia política. Si bien casi todos los textos de sus trabajos apuntan a lo social y los dejan impregnados con aquellos principios humanos


LINIERS, MUY QUERIDO POR EL PUEBLO PERO COMO GOBERNANTE TANTO O MÁS CHANTA QUE COMO GENERAL, ES REEMPLAZADO POR CISNEROS, UN MARINO CAPAZ Y DE GRAN ACTUACIÓN EN TRAFALGAR. CISNEROS SE ENCONTRÓ CON UN DESASTRE EN LAS FINANZAS; PARA ALIVIAR AL ESTADO Y EN CUMPLIMIENTO DEL TRATADO APODACA-CANNING ABRIÓ EL PUERTO A LOS MERCANTES INGLESES.
PERO, BUEN GOBERNANTE, CISNEROS EXIGIÓ QUE LOS INGLESES...

más elementales bien en alto (solidaridad, justicia, lealtad, libertad, etc.), es solamente en dos de ellos que estos principios se muestran en todo su esplendor. Ocurre cuando adscribe personalmente a una opción política que es parte del campo nacional, popular y revolucionario: la tendencia revolucionaria del peronismo. Cuando Mempo Giardinelli le pregunta por qué sigue militando a su edad y con su fama, Héctor le contesta: «¿Y qué otra cosa puedo hacer? ¿Acaso no somos todos responsables de la misma tarea de mejorar la vida? Yo solo sé que el peronismo es un trabajo y que hay que hacerlo».

Recordemos que muchos jóvenes de la década del setenta y otros más adultos aun, ponen sus estudios, profesiones y habilidades al servicio de una causa. Así es cómo los maestros dan clases en lugares carenciados, los futuros médicos vacunan en las villas, los arquitectos diseñan casas para todos, los abogados defienden presos políticos, los sicólogos brindan contención a los torturados y encarcelados. En ese contexto Oesterheld, bastante mayor en edad que la media, escribe historietas para todos. Un medio de divulgación masivo que encuentra por entonces muchos lectores y adeptos.

Tres días antes que asuma la primera magistratura el doctor Héctor José Cámpora, el 22 de mayo de 1973, sale a la calle el primer número de una revista que reflejará el sentir y el pensar de la Juventud Peronista que responde a Montoneros. Su nombre es *El Descamisado*, pero en la militancia política se la conoce simplemente como *El Desca*. Tiene un formato grande: 27,5 cm de ancho por 38 cm de largo y se caracteriza por sus editoriales y la calidad de las fotografías que reúne en su interior. Salen 46 números (el último el 2 de abril de 1974), hasta que es clausurada el 8 de abril de 1974 (Decreto 1100/74) por el ministro de Interior Benito Llambí,

...NO SE LLEVARAN DINERO; LA COLONIA PAGARÍA LO QUE COMPRARA EN FRUTOS DEL PAÍS.
CISNEROS SERÁ IGUAL A TODOS... LO "TOCAMOS", LE DAMOS UNAS LIBRAS ESTERLINAS, Y SEGURO QUE MIRARÁ A OTRO LADO...
CLARO, LOS INGLESES SON LO QUE SON, TRAMPEAN, SE LLEVAN EN POCO TIEMPO VERDADERAS FORTUNAS EN PLATA CONTANTE Y SONANTE. EMPIEZA EL SAQUEO, LA DESCAPITALIZACIÓN DE LA COLONIA.

argumentando que en el semanario en cuestión «según se advierte en sus últimos números, se pretende promover un caos conceptual e ideológico mediante la deformación de la realidad y la destrucción de las instituciones políticas y sociales».

Pues bien, en esta revista de tirada masiva, que se vende como pan caliente entre la juventud, trabaja Oesterheld a partir del no. 10 (24 de julio de 1973) y hasta su clausura (el ya mencionado no. 46).

Cuando presentan la historieta aclaran que «vamos a contar la historia de cómo nos robó el imperialismo» y de ahí en más el copete de la historieta en cada número será «450 años de guerra al imperialismo».

En las primeras diez entregas la historieta ocupa cuatro carillas de la revista; a partir de ahí y hasta el final, tres. Se caracteriza por dibujos y textos que relacionan el pasado histórico con el presente político, por lo que no es nada raro ver en sus dibujos, conviviendo, personajes históricos de ayer –Dorrego, Rosas. Güemes– y políticos de ese momento –Frigerio, Perón, Alsogaray–. Evidentemente se trata de un proyecto de largo alcance que queda trunco al clausurarse la revista.

En la tabla de la página siguiente ofrezco un listado completo de la obra

H.G. Oesterheld: maestro de los sueños

No.	Fecha	Título
10	24/7/1973	La España imperialista
11	31/7/1973	La rebelión de Tupac Amaru
12	7/8/1973	Los ingleses preparan la dominación
13	14/8/1973	Las invasiones inglesas
14	21/8/1973	El pueblo echa al invasor inglés
15	28/8/1973	La «tercera» invasión inglesa
16	4/9/1973	El «17» de los orilleros
17	11/9/1973	Rivadavia, garantía para los ingleses
18	18/9/1973	La rebelión de Patricios y la antipatria fusiladora
19	26/9/1973	Artigas: la patria grande
20	2/10/1973	Artigas: la patria grande - 2da. parte
21	9/10/1973	Artigas: la patria grande - 3ra. parte
22	16/10/1973	La entrega del Uruguay
23	23/10/1973	Las montoneras
24	30/10/1973	El ejército de la patria grande
25	6/11/1973	La oligarquía portuaria
26	13/11/1973	(*no aparece la historieta*)
27	20/11/1973	La entrega del Uruguay (*repetición*)
28	27/11/1973	Dorrego
29	4/12/1973	Rosas
30	11/12/1973	Rosas - II
31	18/12/1973	Rosas - III
32	24/12/1973	Rosas - IV
33	31/12/1973	Las invasiones realistas
34	8/1/1974	Negro
35	15/1/1974	Güemes
36	22/1/1974	La muerte de Quiroga
37	29/1/1974	Ramírez
38	5/2/1974	La frontera
39	12/2/1974	La frontera - II
40	19/2/1974	Las soldaderas
41	26/2/1974	Los que despoblaron el campo
42	5/3/1974	Chilavert
43	12/3/1974	(*no aparece la historieta*)
44	19/3/1974	La traición de Urquiza*
45	26/3/1974	Urquiza también perdió*
46	2/4/1974	Los fusilamientos de Villamayor*

* En estos tres últimos títulos, el guión corresponde a Jorge Morhain y el dibujo a Rubén Sosa.

de Oesterheld como guionista en *El Descamisado*.

Dejo por escrito una inquietud para la cual no tengo por ahora respuesta. Antes de comenzar a editarse esta historieta en la revista, aparecen otras dos producciones unitarias del mismo género. Una se llama «La historia de los villeros: de la miseria hacia la liberación»; aparece en el no. 4 (12 de junio de 1973) y ocupa dos páginas. La otra se titula «Perón: la reconquista del gobierno», y apareció en el número siguiente (19 de junio de 1973) y se despliega en cinco páginas. ¿Serán ambas, también, obra de Oesterheld?

La segunda historieta también trunca de Oesterheld aparece en la revista ofi-

cial de la organización político-militar Montoneros, que lleva por nombre *Evita Montonera* y es conocida por sus militantes como *La Evita Montonera*. Allí se publica «Camote», solamente durante seis números de la revista: del no. 5 (junio-julio de 1975) al no. 10 (diciembre de 1975). Es un momento muy difícil signado por López Rega y la Triple A, los secuestros y asesinatos masivos de militantes populares. Agoniza el gobierno de Isabel Martínez; se preparan los militares para dar el zarpazo final.

Por todas estas razones es que el no. 5 tiene un formato de 19,5 x 28 cm, y los restantes 16,5 x 22 cm: una manera de poder manipular y ocultar con mayores probabilidades de éxito la revista prohibida y clandestina por el terrorismo de estado, cuya sola portación podía originar la tortura y muerte del propietario.

El guión que ideó Oesterheld para esta historieta es el siguiente: Camote, por cuestiones de la militancia, se tiene que encontrar en una esquina de barrio con otro compañero (Mario) que le debe pasar un documento. Este compañero es seguido por las fuerzas represivas en forma sigilosa para secuestrarlo. Camote ve toda la escena e interviene para frustrar el rapto, disparando con un pequeño revolver marca Rubí. En la confusión que se origina Mario escapa y él también, pero en su retirada pierde la billetera con sus documentos y el recibo de la quincena de la fábrica donde trabaja. Queda irremediablemente clandestino. Su responsable le da una cita con una compañera que le dará alojamiento provisorio. Deben encontrarse en el bar Estrella, y para ser reconocida, ella irá con una campera blanca con rayas negras. Se llama Celina y lo lleva a su casa, en un barrio obrero, en donde le hará un lugar para que se guarde. Al llegar le presenta a su familia: a su papá (Anselmo), de profesión tornero en una fábrica; a su mamá (doña Rosa), ama de casa, ex obrera textil, y a sus dos hermanitos menores. Se trata de una clásica familia peronista.

Camote comienza a ayudar en las tareas hogareñas más pesadas en tanto perdura su exilio forzado. Y se da cuenta que le empieza a gustar Celina. Don Anselmo, que en la fábrica donde trabaja enfrenta a la burocracia sindical y al vandorismo, es sorprendido una noche por una patota enviada por aquellos que lo golpea salvajemente, pero igual persiste en su actitud de lucha y enfrentamiento a los sindicalistas vendidos. Estos terminan secuestrándolo y lo acribillan a balazos en un descampado. Muere gritando: «¡Viva Perón, carajo!».

Camote y dos compañeros de trabajo de don Anselmo preparan una respuesta contundente y eliminan también a tiros en una emboscada al burócrata de la fábrica, de nombre Fugazetti.

Luego Camote se encuentra en otro café con Celina y se despide de ella. Los ojos de ambos indican que algo más se está gestando entre ellos. Un «Hasta pronto» los despide en la calle.

Hasta aquí el guión. Lamentablemente la tira no sigue saliendo en los números posteriores de la revista. Héctor Germán Oesterheld es secuestrado y desaparecido en abril de 1977, presumiblemente el día 27, por un grupo de tareas que primero lo lleva a Campo de Mayo, luego al chupadero llamado El Vesubio (La Tablada) y después a otro llamado Sheraton (Villa Insuperable). Mantiene su entereza hasta último momento, es torturado, pero no entrega a nadie.

PALABRA DE OESTERHELD

Como nace un personaje de historieta
por Héctor Germán Oesterheld

Un personaje de historieta no es, contra lo que comúnmente se cree, creación del dibujante, ni tampoco resultado de las directivas de los editores o de los directores de las revistas. Un personaje de historieta, en nuestro medio al menos, que es el que conozco, es creación de un obrero intelectual cuyo nombre por lo común suele mantenerse en la penumbra, oculto por el esplendor más *romántico* que rodea la labor del dibujante. Este obrero intelectual es el argumentista, o guionista, como quiera llamársele, pues entre nosotros ambas actividades se confunden.

Como se ve, el peso de la creación de un personaje reside enteramente en el argumentista. El peso, y también, hay que decirlo, gran parte del mérito, cuando la historieta resulta un éxito. Porque, y esto debe recordarse siempre, no hay historietas buenas con argumentos malos. El dibujo de una historieta podrá ser perfecto; pero si el personaje no tiene vida, si el argumentista no ha sabido darle ni fuerza ni originalidad, la historieta estará perdida de antemano. En cambio, si el dibujo es pobre, mediocre, pero el personaje tiene valor de tal, la historieta toda puede salvarse. Estos enunciados parecerán dogmáticos, pero piense el lector en las historietas de éxito, y verá que todas tienen el denominador común de un personaje central, vivo, bien llevado. Piense también en historietas que fracasaron, y se sorprenderá al recordar que más de una estaba bien dibujada: fue la pobreza del personaje lo que las perdió.

Por esto casi todos los dibujantes consagrados cometen verdaderas injurias cuando, interrogados sobre sus creaciones, olvidan mencionar a quien hizo posible el éxito: el argumentista (Digo esto porque aquí mismo, en *Dibujantes*, varios profesionales consagrados fueron preguntados sobre cómo habían surgido sus creaciones; salvo alguna excepción, todos olvidaron al argumentista, llevando al lector a la falsa idea de que es el dibujante quien crea los personajes, y que la tarea del guionista se limita a seguir más o menos sus indicaciones).

Para ejemplificar todo esto, y para que el lector tenga una idea cabal de cómo nace en nuestro medio un personaje de historieta, narraré unos cuantos casos tomados de mi propia experiencia.

El editor de *Misterix* me pidió un día una historieta moderna, «con un piloto de pruebas como personaje central»; aunque se me ocurrieron varios episodios, advertí en seguida que un piloto de pruebas era un personaje limitado,

Reproducción de una nota aparecida en la revista *Dibujantes* no. 27 (7/57).

que no daba para mucho. Traté de ampliarlo, de enriquecer sus posibilidades, y de simple piloto entendido en motores lo llevé a ser un supertécnico conocedor de cuanto secreto técnico o científico puede haber: el resultado fue «Bull Rockett». Los personajes secundarios (Bob Gordon, Pic, el Club de la Aventura, el fabricante Melvielle, Mamá Picmy, etc.) fueron en su totalidad creación mía. El editor, muy elogiablemente, por cierto, me felicitó calurosamente, pero su intervención en la creación del personaje no fue más allá. Y en cuanto, al dibujante –Campani– no lo conocí nunca: reside en Italia, y jamás cambiamos ni siquiera una línea de correspondencia.

En otra ocasión el pedido fue «una aventura con indios, en el desierto norteamericano, a mediados del siglo pasado». El «Sargento Kirk» fue mi respuesta al pedido. También aquí la ayuda del editor no fue más allá del aplauso. Al revés del caso de «Bull Rockett», aquí sí conocí, y mucho, al dibujante: Hugo Pratt. Se entusiasmó de entrada con la historia, y contribuyó al éxito del personaje, no solo por la calidad *fuera de serie* de su dibujo, sino también por las muchas sugerencias que aportó al avanzar la historieta. Pero, y esto hay que recalcarlo, Hugo Pratt conoció al «Sargento Kirk» cuando ya había nacido como personaje (bien lo destacó él mismo en una aclaración que publicó *Dibujantes*. No reza con él, pues, el reproche señalado más arriba).

La intervención de la parte editorial en «El indio Suárez» fue más activa: un alto empleado de la Editorial –Portas– supo ayudarme a llegar a la definitiva imposición del personaje. El dibujante –Freixas– era amigo mío, pero cada uno andaba por su lado y nunca llegamos a hablar del Indio Suárez.

No todas las historietas, desde luego, nacen a impulso del pedido de un editor. A veces el argumentista, sin encargo alguno crea un personaje que después presentará al editor; si gusta, y si coincide con las necesidades de este, el chance de la compra es grande, pues siempre hacen falta buenos argumentos.

Ejemplo de historias nacidas espontáneamente, no por encargo, son las que me publican *Hora Cero* y *Frontera*.

«Ernie Pike» es una muestra a donde puede llegar la colaboración estrecha de argumentista y dibujante: el personaje y las aventuras las creo yo, es cierto, pero también es verdad que en el proceso de creación tengo en todo momento presente lo que Hugo Pratt hará después: pienso en un guerrillero italiano y no pienso en un guerrillero cualquiera: pienso en un guerrillero que Hugo Pratt pueda llegar a dibujar. De esta identidad espiritual surgió «Ernie Pike» y también «Ticonderoga».

De Hugo Pratt fue la idea de hacer una *saga* histórica en los bosques norteamericanos en los años previos a las luchas por la independencia, pero todos los personajes son creación mía. Desde luego, como en el caso del «Sargento Kirk», Hugo Pratt pone tanta pasión en su dibujo. A tal punto recrea él los personajes que llega un momento en que ninguno de los dos sabe de quién es tal o cual cosa: cada uno, posiblemente, termina por creerse el creador del total, que es, desde luego, el mejor accidente que puede ocurrirle a un dibujante y a un argumentista.

«Patria vieja» nació del deseo largamente acariciado, y que nunca había podido realizar, de hacer una historieta

COMO NACE UN PERSONAJE DE HISTORIETA

Un personaje de historieta no es, contra lo que comúnmente se cree, creación del dibujante, ni tampoco resultado de las directivas de los editores o de los directores de las revistas. Un personaje de historieta, en nuestro medio, al menos, que es el que conozco, es creación de un obrero intelectual cuyo nombre por lo común suele mantenerse en la penumbra, oculto por el esplendor más "romántico" que rodea la labor del dibujante. Este obrero intelectual es el argumentista, o guionista, como quiera llamársele, pues entre nosotros ambas actividades se confunden. Como se ve, el peso de la creación de un personaje reside enteramente en el argumentista. El peso, y también, hay que decirlo, gran parte del mérito, cuando la historieta resulta un éxito. Porque, y esto debe recordarse siempre, no hay historietas buenas con argumentos malos. El dibujo de una historieta podrá ser perfecto; pero si el personaje no tiene vida, si el argumentista no ha sabido darle ni fuerza ni originalidad, la historieta estará perdida de antemano. En cambio, si el dibujo es pobre, mediocre, pero el personaje tiene valor de tal, la historieta toda puede salvarse. Estos enunciados parecerán dogmáticos, pero piense el lector en las pruebas era un personaje limitado, que no daba para mucho. Traté de ampliarlo, de enriquecer sus posibilidades, y de simple piloto entendido en motores lo llevé a ser un supertécnico conocedor de cuanto secreto técnico o científico puede haber: el resultado fue Bull Rockett. Los personajes secundarios (Bob Gordon, Pic, el

con nuestro pasado; siempre creí que lo nuestro puede ser por lo menos tan aventuroso como lo exótico. Aquí también el dibujante –Roume– sabe agregar lo suyo: pone alma en el dibujo, y la historieta toda cobra una humanidad que desde ya obliga y espolea al autor. La misma inclinación a lo nuestro originó el «Rolo», Joe Zonda y Lucky Piedras: nacieron de un deseo de ver a personajes de aquí viviendo aventuras fuertes, serias o alegres. ¿Acaso el vigor, la alegría aventurera, son solo patrimonio sajón? Solano López y Cruz, los dibujantes, captaron la idea, y los personajes creados por mí, pero interpretados por ellos, me están empujando a pensar en las aventuras tal como las dibujan Solano López o Cruz. Algo análogo a esto último ocurre con el «Verdugo Ranch». Ivo Pavone se apodera del esqueleto de personaje que le da el guionista, y sabe darle la encarnadura humana necesaria. «Hueso Clavado», en preparación, tampoco surgió de un pedido: nació simplemente del deseo de dar rienda suelta a unas cuantas ideas tan frescas y disparatadas que no podían ir en una historieta más seria; por suerte Ivo Pavone raya aquí a mayor altura que nunca, y ha hecho de cada uno de los personajes una verdadera creación; en esto el mérito es todo suyo.

Si me he extendido tanto en narrar experiencias propias ha sido para dejar bien demostrado, con ejemplos que conozco perfectamente, que los personajes de historietas, en la gran mayoría de los casos, nacen pura y exclusivamente en el cerebro del argumentista. Del argumentista es la culpa si el personaje nace enclenque, poco original o lleno de limitaciones; pero también del argumentista es el mérito si sabe dar vida a un personaje capaz de retener la atención y la simpatía de los lectores.

Desde luego, esto es válido con la colaboración del dibujante, sin la cual no cristalizaría la obra de creación del argumentista.

TESTIMONIOS

Oesterheld: yo compartí su celda

El no. 5 del quincenario *Feriado Nacional* (27 de octubre de 1983), tiene dos tapas. En una, la convencional, en un espejo redondo que cubre la entrepierna de un medio desnudo femenino –parodia de otra tapa, de la revista *Perfil*– se refleja el rostro de Herminio Iglesias, con el rótulo «Espejito, espejito: ¿quién es el candidato más bonito?». La contratapa se transforma en tapa alternativa, acompañada por las últimas nueve páginas que invierten su impresión; en ella se reproduce la ilustración de un póster que se encuentra inserto entre las páginas centrales de la revista. El dibujo es de Saborido, y reproduce los rostros de personajes de HGO, taciturnos, portando una pancarta: «¿Dónde está Oesterheld?». Al pie se anuncia un reportaje exclusivo a Eduardo Arias: «Yo estuve en la cárcel con Oesterheld».

Juan Sasturain, jefe de redacción, hace la introducción a esa sección homenaje:

«Hemos puesto la revista patas para arriba porque antes alguien o algunos pusieron la realidad así: lo que debía estar arriba, abajo; lo que andaba a la luz, escondido; el *desorden* de la vida tumultuosa, *ordenado* por la violencia y la revancha. Y hemos puesto la revista patas para arriba porque en *Feriado Nacional* no solemos hablar de lo que estas páginas siguientes hablan y debemos marcarlo con énfasis: esto es otra cosa, acá no hay joda.

»Y no hay joda porque estamos hablando de un caso espantosamente ejemplar de lo que ha sido nuestro clima de vida en estos duros y oscuros años de muerte y miedo: la desaparición por secuestro de Héctor Germán Oesterheld, alguien que –más allá o más acá de cualquier otro tipo de consideración política– es para todos los que amamos la historieta y la cultura popular argentina, un maestro excepcional.

»No hace mucho, escribiendo a propósito de la redición de «El Eternauta II», una de sus últimas obras (1976-1977), sostuve que Oesterheld era "uno más en la lista de los desaparecidos durante la guerra sucia que lo arrebató junto a sus hijas, víctimas de un guión espantoso tipeado por la Muerte". Nada menos que eso».

En otra página de la publicación Miguel Repiso (Rep), cadete en la Editorial Récord, bajo el título de «Otoño del 77», brinda este testimonio:

«–Tomá una Rhodesia, Miguelito.

»El viejo extrajo dos paquetes amarillos de su bolso maltratado y le entregó uno al chico, sin mirarlo.

»–Gracias... ¿Tiene mucho trabajo?

»–Por hoy terminé. Ahora estoy esperando para hablar con Scutti.

»–¿Por qué hace esa letra?

»–Esto es taquigrafía; son guiones.

Primero los hablo frente al grabador, luego los escribo así y de ahí los pasa en limpio la chica. Se hace más rápido.

»–¿Por qué hizo la segunda parte de "El Eternauta"?

»–Para aprovechar el momento y porque lo pidieron de Italia. Anduvo muy bien la primera parte allá... ¿Por qué tenés esa cara? ¿No dormiste anoche?

»–¿Tengo ojeras, no? Es que hubo tiros cerca de casa anoche. También gritos. Me di un julepe bárbaro y no pude pegar un ojo en tres horas, por lo menos. Mi viejo dice que son asaltos...

»–Sí, asaltos... Ah, Miguelito, ya no hay asaltos en Buenos Aires. ¿Cuántos años tenés?

»–Dieciséis.

»–Muy pibe. Igual andá con cuidado de noche porque éstos no perdonan a nadie. ¿Trajiste ese libro de Salvat que me mostraste el otro día?

»–Sí. "Literatura en imágenes"...

»El chico corrió hasta su mesa y buscó en una carpeta color café con leche. Volvió con un libro pequeño y cuadrado. Se lo mostró al viejo.

»–Ese mismo. ¿Ya lo leíste?

»–No, pero se lo presto, si quiere.

»–No. Léelo tranquilo.

»–Pero si ya casi lo termino...

»–Traémelo mañana nomás.

»El timbrazo del interno tapó dos palabras de Miguel. Oesterheld se levantó y fue al despacho del director. Dejó tras de sí huellas de barro seco traídos de Beccar. En el pasillo, encerado, la tierra quedó marcando el itinerario de ese viejo blanco y cansado. La reunión fue hasta tarde, hasta que ya no quedaba nadie en la Editorial Récord.

»Al otro día, y durante una semana, Miguel llevó religiosamente el libro para prestárselo a su admirado guionista. Buenos Aires ya era otoño y silencio.

»Oesterheld no volvió ni siquiera para pedir el libro de Salvat».

Finalmente reproducimos el testimonio del reportaje anunciado en tapa:

«Me llamo Eduardo Arias, soy sicólogo y tengo treinta y ocho años. Fui una de las últimas personas que vio vivo a Héctor Oesterheld. En noviembre de 1977 fui secuestrado y permanecí *desaparecido* hasta enero de 1978. Todo ese tiempo estuve en un *chupadero* (prisión clandestina) situado en el Camino de Cintura y avenida Richieri. Hoy funciona allí un campo de salto a caballo de la policía de la provincia. Cuando llegué, Oesterheld estaba hacía ya tiempo. Su estado era terrible. Permanecimos juntos mucho tiempo. Nos encadenaron espalda contra espalda. Estábamos ambos prácticamente desnudos. Él solo tenía un pantalón, yo un calzoncillo. Las cabezas cubiertas por capuchas. Oesterheld –como yo y como todos los que estábamos allí– fuimos torturados salvajemente. Él unía a ese tormento su dolor ante la suerte de tres de sus hijas, que también habían sufrido secuestro. La cuarta era buscada junto con el marido y esa búsqueda motivaba, por lo que pude presumir, la captura de Héctor. Durante las largas horas que permanecimos en aquella inmovilidad forzosa nos ayudábamos para poder descansar un poco, tirados en el suelo, acomodando nuestras cadenas para aliviar un poco el dolor, entre interrogatorio e interrogatorio. Al principio no me di cuenta de que era él. Lo descubrí cuando se levantó la capucha y pude ver su cara: era ni más ni menos que Ernie Pike, cuyas aventuras yo leía desde chi-

co. Claro que un Ernie Pike mucho más flaco. Durante las pocas oportunidades en que no éramos vigilados, conversábamos en susurros. Él me hablaba un poco de sus historietas, de su trabajo, y a veces jugábamos mentalmente al ajedrez, cantando las jugadas. Uno de los momentos más terribles fue cuando trajeron al pequeño nieto de Héctor, de tres años (14 de diciembre de 1977). Esa criatura fue recogida tras la captura y muerte de la cuarta hija y el yerno de Héctor y la llevaron a aquel infierno.

»Con nosotros había un pibe de unos diecisiete años que acostumbraba hacer figuritas con miga de pan. Al final todos le entregábamos la miga de nuestros panes. En Nochebuena, el viejo cantó con ese pibe la canción "Fiesta" de Serrat. Chaplin murió cuando estábamos presos, el último día de 1977. Me enteré porque un guardia un poco más bueno me dejó ir al baño debido a una gran diarrea que tenía. Ahí afané unas hojas de diarios que había y me las llevé escondidas. Leyéndolas me enteré de la muerte de Chaplin y lo comenté. El viejo se conmovió. Dijo que quería mucho a Chaplin. Uno de los recuerdos más inolvidables que conservo de Héctor se refiere a la Nochebuena de 1977. Los guardianes nos dieron permiso para quitarnos las capuchas y para fumar un cigarrillo. También nos permitieron hablar entre nosotros cinco minutos. Entonces Héctor dijo que por ser el más viejo de todos los presos, quería saludar uno por uno a los que allí estábamos. Nunca olvidaré aquel último apretón de manos. Héctor Oesterheld tenía unos sesenta años cuando sucedieron estos hechos.

»Su estado físico era muy, muy penoso. Ignoro cuál pudo haber sido su suerte. Yo fui liberado en enero de 1978.

»Él permanecía en aquel lugar. Nunca más supe de él».

HOMENAJES

El viejo Héctor
por Mempo Giardinelli

Para Héctor G.Oesterheld,
guionista de historietas,
hombre sabio, compañero,
si está vivo.

A la memoria
de Héctor G. Oesterheld
si está muerto.

Relato esto, hoy, 1 de febrero de 1979, sabiendo que lo que escribo puede tener dos destinos: o alguna vez el viejo Héctor lo leerá, con su mirada clara y acaso sonriendo, para reconvenirme que estuve mal informado, que me equivoqué en ciertos detalles, o no lo sabrá jamás porque está muerto. Me aferraré a la primera posibilidad. Es necesario que mantenga izada la esperanza, que las ilusiones sean capaces de horadar cualquier desaliento, que yo inaugure a cada palabra una fe nueva para imaginarlo vivo, entero, jodón como siempre. Porque las versiones son contradictorias hace dos años, los primeros informes que tuve fueron duros de asimilar. Lo declaraban muerto y hubo quien dijo que en un enfrentamiento; otra versión aseguró que lo había entregado un delator; una tercera no especificaba detalles, pero lo daba como desaparecido: «nunca más se supo», y uno ya está advertido de que esa fórmula, en mi país, quiere decir que se sabe perfectamente. No podría afirmar que he llorado, porque nosotros ya no lloramos a los muertos. Tampoco se los remplaza como jurábamos en las viejas consignas, simplemente se los guarda en la memoria, se los acumula en la cuenta que algún día nos pagarán y se sigue adelante. Pero sí lo evoqué largamente. Su imagen bonachona pareció revivir entonces, y sus ojos grises, sus mofletes gordos y hasta sus enormes manos de carpintero jubilado se me hicieron tangibles como en cada reunión política, cuando las cruzaba sobre la mesa, escuchando atentamente, y solo las separaba si alguno le preguntaba sus opiniones, porque nunca hablaba si no para responder preguntas. Jamás nadie se lo dijo, pero no entendíamos esa actitud suya, que no era de recelo ni de desconfianza, sino de hombre sabio. Solo que nosotros, jóvenes e impetuosos entonces, no éramos capaces de comprender la sabiduría. Y así nos fue...

La vez que se incorporó al grupo, todos lo miramos con prevenciones. En primer lugar porque nos triplicaba en edad. Ana juraba que debía tener más de sesenta años. Luis, más benévolo,

Transcripto del libro «Campana de Palo» de Roberto Baschetti, con el beneplácito expreso de Mempo Giardinelli, periodista y escritor argentino.

lo hacía cincuentón. Y Rosita fue la que expresó lo que todos sentíamos: esa desconfianza por la fama que traía, porque todos lo conocíamos desde niños, todos habíamos leído infinidad de veces el nombre y apellido del viejo Héctor en las revistas de historietas. Todos habíamos sido atrapados por la fantástica odisea de «El Eternauta», habíamos luchado junto al «Sargento Kirk» alguna vez o compartido las aventuras de «Ticonderoga», de la «Brigada Madelaine», o entusiasmado con las narraciones de «Ernie Pike», el corresponsal de guerra o sufrido con el patético relato de «Mort Cinder». Éramos, ciertamente, una generación hija de las revistas *Fantasía*, *D'Artagnan*, *Intervalo*, *El Tony*. Y además él era el primero y único tipo famoso que se incorporaba al grupo. Y la fama resulta sospechosa para los jóvenes que se sienten revolucionarios. Por cierto, yo no puedo hacer su biografía, que por otra parte, solo conozco en porciones. Diré, nomás, que no me gustó al comienzo su apellido alemán, quizás porque le atribuí una injusta connotación nazi. Y porque yo siempre desconfiaba de los alemanes, pero enseguida me cautivó su modo de ser tan italiano, tan afectivo, tan cálido y firme como una luna de enero sobre Buenos Aires. Y al cabo de tres o cuatro reuniones, supe por qué lo quería: porque encarnaba la imagen de mi padre, ese sujeto también mofletudo y de ojos grises que casi no conocí y que, por entonces, hubiera tenido aproximadamente la edad del viejo Héctor. Aunque él jamás lo hubiese admitido, sospecho que sabía que llegó a ser una mascota para el grupo; que representaba una especie de símbolo, de espejo que todos deseábamos conservar para cuando tuviéramos su edad. Era un afecto que él nos retribuía gentilmente, cuando nos comparaba con sus hijas, de quienes hablaba con orgullo, porque las cuatro –como sus cuatro yernos– eran militantes. ¡Cuántas fantasías elaboramos alrededor del pobre viejo! Que su silencio, que era apenas perceptible, suave como una brisa suave, discreto como el respirar de un niño que duerme, ni alentaba ni desalentaba. Su empecinada modestia y ese cierto fastidio que le provocaba hablar de sí mismo, nos impulsaban a hacer averiguaciones. Y así supimos que venía del pecé, que era militante desde hacía un montón de años y que lo había seducido la furia revolucionaria de la juventud peronista, quizás porque, como una vez declaró, bajando la vista, acaso ruborizado, finalmente veía, a sus años, una revolución posible, cercana, casi palpable. Esa vez lo acusamos de triunfalista y nos reímos porque estaba de moda hablar de la guerra prolongada y el Inglés, nuestro responsable, dijo que después de todo no sería tan prolongada para que él no la viese. Pobre Inglés.

Yo guardo para mí pocas fortunas, pero una de ellas es la de haber conocido su casa –cuya dirección daba a muy poca gente– y haber tomado unos mates una tarde de septiembre, escuchando el paso del tren suburbano cada tanto, cuyo transitar nos obligaba a pausas en el diálogo,como hacen los viejos, solo que entonces yo era demasiado joven. Recuerdo que yo insistí para que me hablara de él, y me contó cómo trabajaba, describió su manera de andar siempre hablándole a esa pequeña grabadora portátil en la que parloteaba sus

ideas, delineaba los personajes de las historietas, proponía imágenes para que los mejores dibujantes del país las plasmaran sobre los cuadritos de las revistas. Recuerdo que reconocí un cierto rencor cuando me habló de ese italiano famoso que le robó la paternidad del «Sargento Kirk», así como compartí su aprecio por Alberto Breccia, o por Ongaro, por quienes él llamaba los muchachos, esa pléyade de dibujantes que había llevado de Abril a su editorial en la década del cincuenta, cuando fue el iniciador de la época de oro de la historieta en Argentina. Creo que en algún momento le pregunté la edad. ¿Tenía entonces sesenta y dos años, como me parece? No lo sé bien, pero sé que le pregunté por qué militaba a su edad y con su fama. Me miró como pidiéndome disculpas; cebó un mate. Y dijo, con una naturalidad que ahora me emociona evocar: «Y que otra cosa puedo hacer? ¿Acaso no somos todos responsables de la misma tarea de mejorar la vida? Yo solo se que el peronismo es un trabajo y que hay que hacerlo». Y se dio vuelta y me mostró unos viejos ejemplares de *Hora Cero* y luego empezó a hablar de cómo se le ocurría ambientar a Juan Salvo en una casa de Béccar, que era exactamente la misma en que estábamos y que él habitaba desde hacía mucho tiempo. Y me llevó a su patio, de malezas crecidas, con esos rosales que daban pena de tan mustios y enseguida se justificó diciendo que no tenía tiempo para ocuparse de ciertas cosas, que era muy desordenado. Y cebó otro mate.

Sé que la nostalgia, después de varios años, me lleva a sublimar algunos detalles, y que no hay que confiar demasiado en este tipo de recuerdos, pues uno está muy expuesto a que el amor traicione a la memoria. Pero todavía puedo mencionar pequeños, difusos paisajes, datos sueltos que retengo, como su puntualidad admirable que garantizaba que ninguna reunión comenzara sin su presencia. Era una manera del respeto, una responsabilidad que nos imponía sin querer (o acaso era un estilo de demanda, quién sabe). Y así, el más mínimo retraso suyo nos alarmaba, porque –debo decirlo– en el fondo ninguno de nosotros confiaba demasiado en su silencio si caía. Había una especie de endeblez que se imponía a su corpachón de viejo carpintero, y que nos hacía temer que si lo detenían no resistiría la tortura. Éramos todos tan jóvenes entonces, y no sabíamos que el valor es también una cuestión de madurez.

Fue una tarde de abril cuando lo vi por última vez. Había llovido y se hacía difícil conseguir taxi, de modo que llegué demorado a la cita. Él se había cambiado de esquina, por si acaso, y estaba como refugiado detrás de un buzón Nos miramos sin saludarnos y yo entré a ese bar de Sarmiento y Río Bamba; él me siguió diez minutos después. Le entregué unos documentos y tomamos un café; hablamos de lo bella que es Buenos Aires cuando llueve, y nos despedimos, sin efusividad, como siempre. Y nunca más lo vi. Cuando me fui del país, dejé saludos para él; no sé si se los dieron. Más tarde, en alguna carta, algún compañero me dijo que lo habían visto, que estaba bien. Dadas las circunstancias, no era una pobre noticia. Y eso fue todo. Hasta que llegaron los comentarios de su desaparición, que trajeron un dolor intenso, profundo, nunca expresado (porque

uno siempre se las ingenia para no exteriorizar los dolores intensos, profundos). Lo imaginé entonces soportando un calvario, resistiendo un poquito y –lo deseé con todas mis fuerzas– muriéndose rápido gracias al cansancio de su corazón. Y hasta pensé: «Qué bueno, al viejo Héctor le habrá servido de algo tener tantos años: para sufrir menos y no cantar a nadie». Y, desde entonces, casi no hubo historieta que no me hiciera recordarlo, no hubo mención a las palabras *derechos humanos* que no estuviera ligada a la evocación de su cara bonachona, sus ojos grises, sus mofletes. Pero sucede que esta misma tarde, este primero de febrero de 1979, hace apenas algunas horas me encontré con un par de amigos que acababan de llegar de Buenos Aires con noticias frescas, de esas que literalmente devoramos, exigimos con avidez porque sirven para modificar criterios, para reubicarnos en la realidad perdida, aunque a veces los que llegan nos matan a los vivos, como también, a veces resucitan algunos muertos. No pude creerlo cuando me dijeron: «Héctor está vivo, parece que está vivo»; debo pedir disculpas por la duda, pero de pronto es demasiado absurdo que cuatro palabras sean capaces de resucitar a un muerto. Es tan difícil asimilar la idea de la muerte que, años después, resulta casi imposible asimilar la certeza de la vida. Me contaron además algunos detalles que ratificaron su estatura, su calidad humana, la solidez maravillosa de su madera. Dicen que estos compañeros que lo detuvieron en una casa que estaba cantada, en la que habría una reunión importante y que los demás habían sido alertados, excepto él, por esas cosas tremendas del destino, por una inconveniencia, por esas maneras caprichosas de la tragedia. Dicen que le salieron al encuentro un montón de milicos, que lo golpearon mucho y se lo llevaron, de prisa, como siempre tienen ellos, para que hablara lo que sabía, acaso confiados en la debilidad de sus años. Dicen que cundió cierto pánico y que costó un día levantar lo levantable, cambiar citas, movilizar casas, hacer mudanzas apresuradas, esconder gente, porque –aseguran– realmente nadie creía en su fortaleza, en su silencio. Pero pasó ese día y otro, y otro, y una semana y no sucedió absolutamente nada. Todo siguió igual, y esa fue la prueba de su aguante –que era lo que importaba, parece– aunque también –dicen– hubo quienes imaginaron lo que le hacían, el horror que padecía. Y a mí se me hace, ahora, que muchos lo habrán querido más que nunca, que en muchos sitios de Buenos Aires se habrán producido silencios respetuosos, apenas quebrados, quizá, por el canto de los gorriones, por el entrechocar de las hojas de las casuarinas, por el lento paso del sol, acariciando las riberas, por alguna paloma que se extraviaba rumbo a Montevideo. Y se me ocurre, también, que acaso ahí nació la certeza de su muerte, una certeza que hoy, 1 de febrero de 1979 parece afortunadamente quebradiza. Y que aunque mete esta confusión, que de alguna manera sobrecoge y aplaca –ya que hay que reconocer que es posible que Héctor jamás lea esta carta–, no impide que en este momento yo lo sueñe con su sonrisa cálida y su mirada clara dispuesto a reconvenirme que estuve mal informado, que estos imperfectos datos bibliográficos no son correctos.

HOMENAJES

Recordando a Héctor G. Oesterheld
por Eugenio Zoppi

Acerca de Héctor Germán Oesterheld se ha escrito tanto y, a menudo tan acertadamente, destacando sus virtudes como creador de personajes y situaciones, e innovador en la forma de desarrollar y resolver las historias en guiones para historietas que, cuando a uno le piden que redacte una nota acerca de él, la primera tentación es decir no, gracias. Y lo dice.

Entonces nos sugieren que recurramos a nuestros recuerdos personales. Desde ese punto de vista podría ser. Así que intentaré exprimir la memoria.

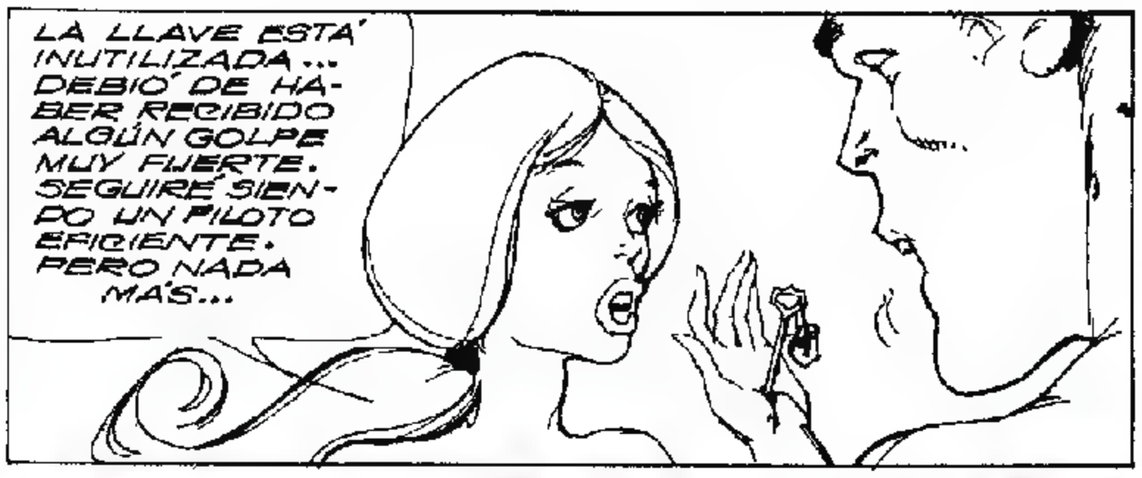
Debo decir ante todo que no nos unía una amistad profunda, pero sí una buena relación personal. Profesionalmente, entre tantos trabajos en común, los más mencionables son dos, porque están vinculados entre sí por casualidades equivalentes, aunque separadas ambas por varios lustros.

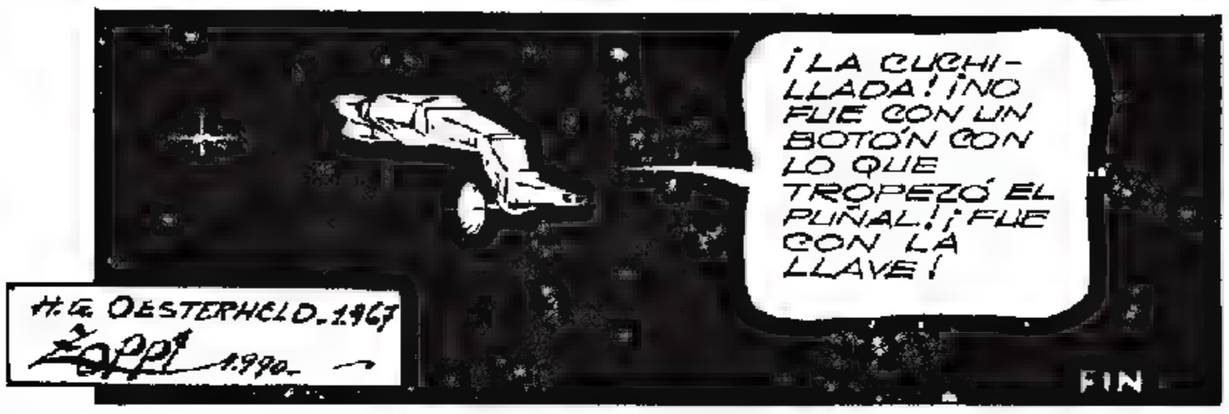
Aquí conviene memorar que en los primeros años de la década del cuarenta la Editorial Abril nacía publicando libros de divulgación científica e históricas para adolescentes, y de cuentos infantiles. Entre sus autores aparecía uno que firmaba como Héctor Sánchez Puyol. A mediados de esa misma década Abril comenzó a editar revistas de historietas cuyo primer título fue *El Pato Donald*, seguida luego por otras de aventuras.

Finalizando esos años yo estaba haciendo mis primeros trabajos en la Editorial y un día el director me entrega un guión y me expresa su especial interés en su realización. Lo firmaba un señor Héctor G. Oesterheld cuyos antecedentes eran absolutamente desconocidos para mí. Días después él mismo se me presenta estando ambos en la vereda de la Editorial en la calle Piedras 113. Se muestra muy interesado, diría que más bien ansioso por la marcha de nuestra tarea en común. Caminamos charlando hasta la Avenida de Mayo. Eso fue todo. De ese modo nació una relación laboral y afectiva que se prolongaría treinta años. Hasta su cruel final. Pero pronto supe que este Héctor de apellido alemán y el reconocido Héctor de doble apellido español eran la misma persona.

Lo que yo también ignoraba en aquel momento era que se trataba del primer guión de historieta que Oesterheld hacía. De este detalle me enteraría un tiempo después. Para ser preciso, más de treinta años más tarde, durante una conversación mantenida con Juan Sasturain.

Esa primera historieta se llamaba «Cargamento negro», y trataba el tema de la esclavitud en África y, si bien aún no estaba definido el *estilo Oesterheld*, ya se insinuaba una tendencia a hacer


LA LLAVE ESTÁ INUTILIZADA... DEBIÓ DE HABER RECIBIDO ALGÚN GOLPE MUY FUERTE. SEGUIRÉ SIENDO UN PILOTO EFICIENTE. PERO NADA MÁS...



de los personajes sujetos creíbles, quienes habían logrado superar un pasado que ellos mismos calificaban como de actitudes reprochables trocándolas por gestos solidarios, ante la evidencia del maltrato y el padecimiento sufrido por otros.

El otro episodio al que aludí es el siguiente: en la década del sesenta Oesterheld tenía un buen contacto con una importante editorial chilena. Entre las ideas ofrecidas estaba la de un personaje humorístico ubicado en la época de los hombres de las cavernas. Se la ofreció a Osvaldo Pérez D'Elías quien la rechazó. Él había dibujado historietas –y muy bien–, pero quería dedicarse a la caricatura exclusivamente. Así que, aprovechando que era testigo de la situación y ante la inclaudicable posición de Pérez D'Elías –hoy consagrado en España como caricaturista–, acometí la osadía de pedirle a Oesterheld que me permitiera intentarlo. Yo nunca había dibujado con la técnica del semi-humor que exigía el guión. Y para mi sorpresa Oesterheld, para no ser menos que yo, osadamente me dijo que sí. Hasta ese momento yo le había pegado una lectura rápida al guión; pero ya en mi estudio, al leerlo cuidadosamente, me resultó extraordinariamente gracioso y, como correspondía al talento del autor, plagado de ideas desarrolladas en forma brillante.

El trabajo final gustó mucho al editor chileno y dio lugar a que, además, hiciéramos historietas unitarias, siempre de humor. Eran los primeros guiones humorísticos de Héctor. Y aquí es donde se unen las dos historias con él: la casualidad, el azar, o como se lo quiera llamar, hizo que me tocara dibujar la primera historieta de Oesterheld de aventuras y la primera cómica.

Años después, con la debida autorización de la señora Elsa de Oesterheld, volvería a dibujar las historietas cómicas unitarias de esa época y fueron publicadas en Europa y en Buenos Aires.

Si decidí rehacerlas fue porque los primeros originales quedaron en Chile, y porque las historias eran, en 1990, tan vigentes y graciosas como lo habían sido en 1967.

Otra ocasión de trabajar intensamente con Oesterheld se produjo por mi vinculación con Dayca, filial de una editorial que se dedicaba a libros de venta directa al público en trenes, subtes y colectivos: cocina, magia, cursos y cosas así. Este antiguo editor decidió un día dedicarse también a hacer revistas de historietas. Nada original: personajes tipo Superman, Batman, series de guerra, infantiles, cómicas, etc. Once títulos en total. La cuestión es que un día me encuentro al frente de este emprendimiento. Había poca paga, pero el volumen del trabajo lo hacía atrayente, dado que en ese mo-

mento, mediados de la década del sesenta, el mercado laboral se había achicado notoriamente. Así que cité a muchos jóvenes dibujantes, llenos de méritos que apenas habían podido mostrarse, como Rubén Sosa, Horacio Lalia –que habían sido mis ayudantes–, José Muñoz, Domingo Mandrafina, Rubén Marchionne, Alberto *Lito* Fernández y, además, Enrique Meier, más los consagrados Osvaldo Pérez D'Elías y Alberto Breccia y otros que pudieron hacer allí los primeros pininos. Todos unidos bajo la pretenciosa marca Estudios Espartaco-Ramos Mejía, una especie de cooperativa de hecho, con sede en mi estudio de esa localidad.

Oesterheld venía del cierre de su histórica experiencia como editor y aceptó colaborar. Sus guiones no fueron *capolavori* ni mucho menos; casi todos eran rutinarios. Tenían un mínimo de decoro una notable atracción: su firma.

Como era habitual en él, entregaba a ultimísimo momento. Más de una vez, cuando ya desesperábamos porque el cierre se nos venía incontenible, me citaba en un bar cerca del Congreso para darme un guión. Al entrar lo veía sentado a una mesa escribiendo sin pausa, pero con su característica parsimonia. Su caligrafía era muy estirada y a primera vista impresionaba como indescifrable; sin embargo era absolutamente fácil de leer.

«¿Qué estás haciendo?» preguntaba uno, temiendo la respuesta. Mientras esta llegaba uno pensaba en el dibujante que, en ese mismo instante, aguardaba mi regreso para poder empezar su tarea. Y la respuesta llega y es, nomás, la temida: «Estoy haciendo el guión...», y uno pensaba, angustiado: «¡Pero yo no viajé una hora para verte hacerlo, sino para retirarlo ya hecho!»... Pero no le decía nada. No había forma de enojarse con él: lo impedían sus modales, su aplomo, su señorío, su risa en clave de «E».

Hechos semejantes a este que acabo de contar eran comunes de vivir por todos los que lo tratamos.

Otro episodio que recuerdo aconteció hacia finales de 1972. Teníamos programado un trabajo en común, creo que para la revista *Billiken*, donde colaborábamos ambos. Lo había llamado varias veces y no tenía escrito el guión. Me lo prometía para nueva fecha, y nada. Hasta que a la cuarta o quinta vez me dio una excusa insólita: «Eugenio: acabo de leer un aviso en *La Opinión* que una agencia de publicidad necesita un dibujante de historietas para hacer *story boards*». Bajé los brazos, agotada mi paciencia... y no puede menos que sonreír. Genio y figura, pensé.

Por el guión ya no insistí: de esa pesada tarea que se ocupe el *Dire*. Yo renunciaba.

Pero fui a la agencia que, efectivamente, era muy importante y la que más cortos publicitarios hacía en esos tiempos. Me dieron el empleo, hice los bocetos para miles de películas, me dediqué a la publicidad de lleno y viví los cuatro o cinco años más felices profesional y de relaciones humanas.

Estos recuerdos míos intentan pintar mi experiencia con un hombre de gran personalidad, tan único en sus actitudes cotidianas como lo eran sus personajes y las aventuras que él les hacía vivir. Imposible no recordar con afectos profundos a estos por sus virtudes y pese a sus defectos. Lo mismo cabe decir del padre que los gestó.

CAMINOS

Humor femenino sin feminismos

Nani Mosquera
Humorista, dibujante de tiras cómicas, Alcalá de Henares, España

Resumen

Ser mujer y caricaturista o como es mi caso, dibujante de tiras cómicas, es bastante curioso. Por eso cuando estuve en la Habana invitada al IX Encuentro de Historietistas y luego me pidieron que escribiera un artículo para la revista, me aconsejaron que contara un poco mi historia. Y así lo hice; he intentado resumir la sucesión de hechos que me llevaron a decidirme por dedicarme a este oficio y, aunque no han sido demasiadas las peripecias que he tenido que pasar, creo que este escrito puede aportar algo a nuevas generaciones de mujeres que quieren emprender este camino.

Abstract

To be woman and caricaturist or like it is my case, author of humoristic comic strips, is quite curious. For that reason when I was invited in Havana to the 9th Comics Authors Meeting and they requested me that I wrote an article for the magazine, they advised me that I told my history. And I made so; I have tried to summarize the succession of facts that took me to opt to be devoted to this occupation and, although the incidents that I have had to overcome was not too many, I believe that this writing can contribute something to new generations of women who want to undertake this road.

Cada vez que asisto a un encuentro de caricaturistas, a una feria del libro o acto similar donde se trate el tema del oficio del caricaturista, surge la misma pregunta: ¿por qué no hay mujeres caricaturistas? Y al igual que otras colegas con las que he hablado, me quedo un poco muda, y pienso: «entonces, ¿yo qué soy?». Por eso a lo largo de este escrito voy a contar, porque yo he optado por esta opción.

Nunca pensé que un oficio tan bonito como dibujar y contar historias tuviera algo que ver con ser hombre o mujer; por eso desde muy pequeña, a los siete u ocho años –mi madre dice que antes– me propuse que lo que quería hacer en la vida era dibujar tiras cómicas.

Leía y redibujaba todo lo que caía en mis manos. En Colombia, mi país natal, al igual que en otros países del continente americano, los diarios tienen una página entera dedicada a publicar tiras cómicas de forma diaria.

Viendo estas páginas aprendí de manera casi inconsciente los trucos de la narración visual; recibí influencias de tiras clásicas americanas como «Lorenzo y Pepita», «Snoopy», «Olafo», «Educando a Papá» entre otros. Todos

ellos dibujados por hombres, dedicados a hombres lectores de diarios y cuyos protagonistas eran hombres o animales masculinos y en donde la mujer jugaba casi siempre un papel secundario o accesorio.

Al llegar a la secundaria tuve la suerte de entrar en el extinto Colegio Nacional Sergio Arboleda, famoso en aquella época por su profesor de dibujo Jaime Villamarin. Al amparo de este Quijote de la educación, creamos el periódico del colegio que tuve la oportunidad de dirigir por tres años; algunas veces era periódico impreso y otras periódico mural; pero una sola misión perduraba en los dos formatos: publicar mis tiras cómicas relacionadas con los sentimientos de los estudiantes dentro del centro educativo; algunas de ellas incluso casi me cuestan la expulsión.

Este ejercicio me enseñó a comunicar mis ideas, a dibujar con claridad y a no pasarme demasiado, con un humor que no era ni masculino ni femenino: era el humor de un estudiante cualquiera de secundaria.

Pensé que mi destino ya estaba resuelto, al tener gran aceptación entre mis compañeros. Tomé la decisión de estudiar Bellas Artes y seguir avanzando en línea recta hacia mi futuro.

En un país como Colombia, donde la educación es un lujo, la opción que tenía para lograr mi cometido, era entrar en la Universidad Nacional de Colombia, única universidad pública, en ese entonces con la titulación en Bellas Artes.

Lo intenté tres veces y, con el bolsillo desfalcado por las inscripciones, el futuro roto y la pregunta en mi cabeza: «¿por qué?». Opté por estudiar Biología, en otra universidad pública, la distrital; entrar allí fue más sencillo, pues

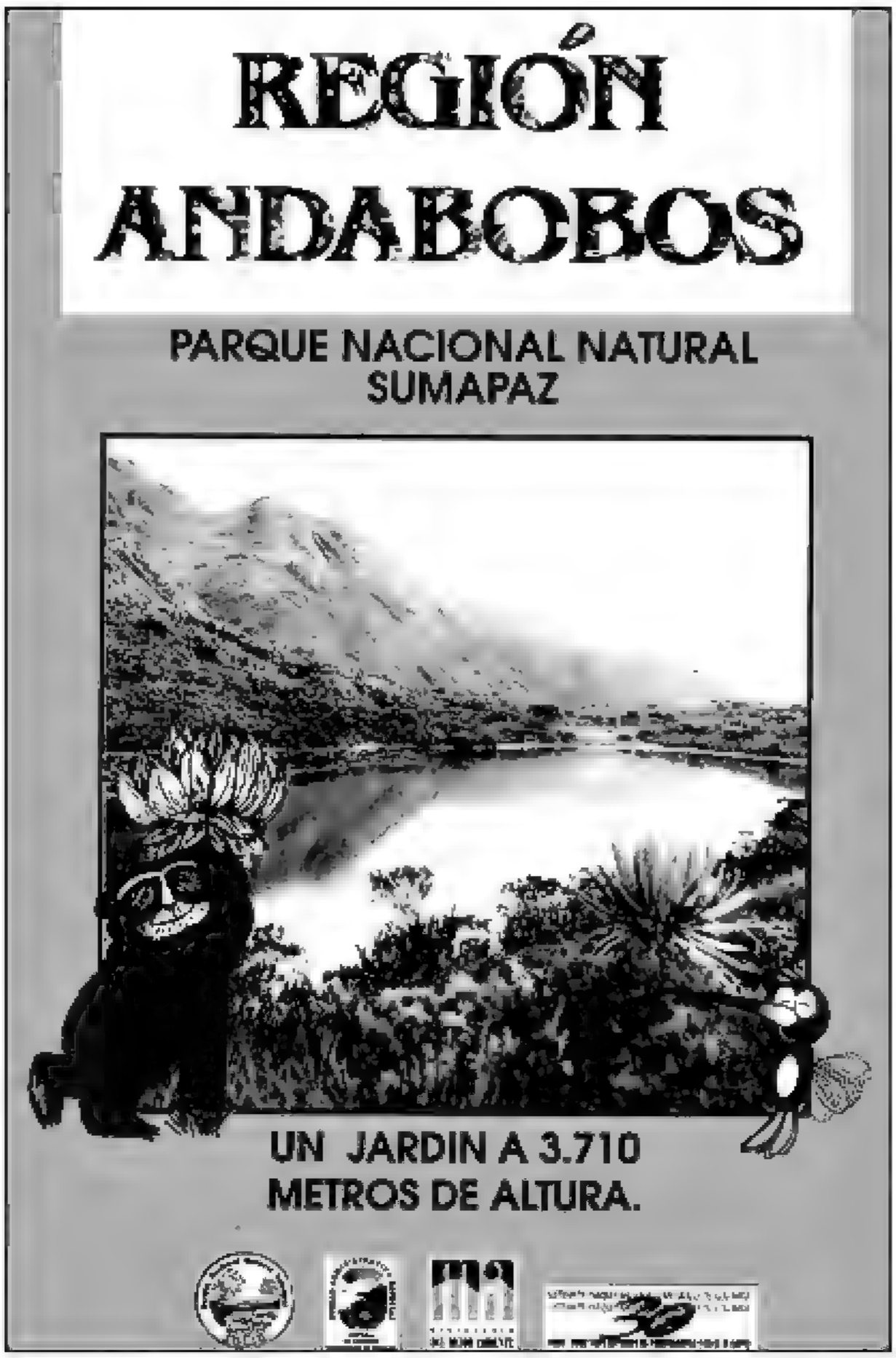


Figura 1.

se regían por un examen nacional en el que yo tenía buen puntaje.

Creyendo haber abandonado mi destino, mi mano derecha me traicionó y terminé dibujando un manual entero de anatomía comparada, carteles de taxonomía. Mi tesis fue un álbum ilustrado de la flora de uno de los páramos más importantes de Colombia: el Sumapaz (Fig. 1).

De este álbum se editaron 4 000 ejemplares financiados por el Sistema de Parques Nacionales y se regalaron entre los visitantes del páramo hasta hace poco.

Figura 2.

Al salir de la universidad encontré grandes dificultades para ejercer como bióloga o profesora, por lo que me presenté en una empresa de tarjetería y empecé a dibujar felicitaciones de cumpleaños y de navidad, pero esta vez me pagaban.

Un buen día, en un centro comercial de Bogotá, había una exposición de la Escuela Nacional de Caricatura. Me gustaron los trabajos expuestos y pensé que ahora podía pagarme un curso de lo que tanto me gustaba. Aquel precio fue devuelto con creces. Tuve la fortuna de conocer a quienes me pondrían de nuevo en la senda del sueño perdido, entre ellos el maestro Calarcá, Turcios –que es hoy mi esposo–, Orlando Cuellar y Grosso, quien me dio la primera oportunidad de publicar en su revista *El Bus* (1991).

A partir de entonces la buena estrella vino a vivir a mi lado. Las casualidades y los encuentros han marcado mi carrera y siempre voy recogiendo lo que en otras épocas sembré sin tan siquiera proponérmelo.

Por ejemplo en el diario *El Espectador*, en 1991, me encontré con un antiguo compañero, Henrry Rodríguez, del Colegio Sergio Arboleda, que en seguida me dio la oportunidad de publicar ilustración y opinión.

En este mismo diario y después de al menos dos años, la directora de la revista *Espectadores 2000*, María Antonieta Cano, me propone crear una tira cómica. Aquí surge el gran dilema: ¿qué es lo que quiero contar?, ¿a quién me voy a dirigir?. Pensé que al ser una de las pocas mujeres en el medio colombiano podría optar por hablar justamente de eso, de la mujer (Fig. 2).

No podía utilizar los mismos estereotipos que había visto siempre en las tiras cómicas de mi infancia. Por lo tanto la protagonista sería una mujer, y sería imperfecta; ni guapa, ni deseable, ya que había visto cómo las mujeres normales éramos prácticamente anuladas por la sociedad de consumo.

Así nace «Magola» (Magola es un nombre típico colombiano): una chica narizona, recta como una tabla de planchar, con el pelo oscuro, con eventuales gafas y que no se depila las piernas (Fig. 3).

El argumento inicial de la tira «Magola» estaba constituido por todas esas ideas machistas que con estoicismo había aguantado en varios ámbitos, como el de estudiante, el familiar o el del trabajo.

Tomaba las frases típicas machistas y les daba la vuelta, las ponía en boca de Magola y esto gustó bastante. Los medios de comunicación se ocuparon de

mi trabajo por un tiempo e hicieron que «Magola» se afianzara en su pequeño espacio del diario.

Entre tanto me casé con Turcios y al año tuvimos un niño. Lo que para muchos marcaría el final de mi carrera como dibujante fue por el contrario un impulso. Al estar en mi casa cuidando de mi hijo tenía tiempo para producir más tiras, y al mismo tiempo contar la experiencia del embarazo y la crianza que encajaba perfectamente con el tema de la tira, por lo que recibí muchas cartas de lectoras que se sentían identificadas plenamente.

De mi propio bolsillo decido hacer un libro, una pequeña edición recopilatoria de tiras cómicas publicadas en el diario *El Espectador*: «Así es Magola» (1996). Fue, además de la inversión más inteligente y más sufrida, la puerta que me abrió el camino hacia España (Fig. 4).

En 1996 llega al diario *El Espectador* una convocatoria para exponer en Alcalá de Henares. Envié mi libro, sin presentir que sería una de las pocas mujeres que contestaría a aquel llamado de la Fundación General de la Universidad de Alcalá de Henares. Es así cómo en 1997 viajo a España con el fin de dar una pequeña charla sobre mi experiencia.

La sorpresa fue enterarme en ese momento que éramos muy pocas, y que casi ninguna latina se dedicaba a hacer tiras cómicas. De hecho, en el encuentro no conocí a ninguna mujer, pero tuve la gran satisfacción en recompensa de departir con grandes del humor español, como mi querido maestro Forges, Mingote, Ricardo Martínez, integrantes de la revista *El Jueves* como el gran Kim, Vizcarra, Fer y otros autores del humor internacional, como Mordillo (Argentina), Sciammarella (Argentina), Ruz (El Salvador) , Varela (Portugal), Banegas (Honduras) y Tomy (Cuba), entre otros.

Figura 3.

De este encuentro surgen muy buenos proyectos y una amistad que se renueva cada año en los encuentros de Alcalá.

A mi regreso a Colombia ya llevaba muchos planes trazados, entre ellos participar en la revista *A las Barricadas*, un suplemento que circuló con la revista *Interviú* y en la que participé por invitación del maestro y director Forges, quien se constituiría en algo así como mi padrino profesional.

Con esta y otras ideas, y la presión de una fuerte recesión económica en Colombia, decidimos emigrar con destino

Figura 4.

a España en noviembre de 1998, amparados por un premio de la revista *Semana* (Colombia), que ganó mi esposo Turcios (primer puesto de caricatura política; el premio consistía en dos billetes de avión, hotel y siete días en París). Prácticamente, con lo puesto y nuestro hijo de cuatro años a cuestas, partimos rumbo a París con la intención de no regresar; tampoco teníamos a dónde. Antes de partir lo vendimos todo, lo regalamos, lo donamos o lo dejamos al cuidado de familiares y amigos.

Estuvimos siete días en París. Nos estrenamos en los metros, en los trenes y museos... Toda una aventura de dos inconscientes que no sabían ni jota de francés. De allí partimos rumbo a Alcalá de Henares, que nos esperaba con las muestras anuales de humor gráfico.

Entre tanto mis tiras de «Magola» se seguían publicando en Colombia, esta vez en el primer diario de Colombia, *El Tiempo*, en donde tuve una experiencia no muy afortunada y donde se publicaron tiras en desorden o con faltas de ortografía (fantasma que me persigue aunque ahora con menos ahínco).

Al estar tan lejos, sin internet y sin poder comunicarme adecuadamente, aquello podemos decir que fue un desastre. La tira se publicó durante un año y luego fue sacada por reincidencia de errores.

En España comenzaría mi andadura en la revista *Interviú*, en la que permanezco hasta ahora y donde he tenido la oportunidad de hacer tira cómica a color, historieta e ilustración (Fig. 5).

Como inmigrantes las cosas no fueron sencillas; compaginar las necesidades del día a día, aprender cómo funciona el país y sobrevivir con un niño pequeño, nos ocupaba el ciento por ciento del tiempo. Afortunadamente todo se fue dando, y al terminar el primer año en España, tanto Turcios como yo ya teníamos trabajo, aunque seguíamos indocumentados. Yo logré entrar en la revista *Interviú* y Turcios en el diario *La Razón*, en donde permanece hasta hoy (www.turcios.net).

En los primeros meses de exilio voluntario tuve mucho tiempo para pensar, para extrañar todo: mis cosas, mi gente, mi tierra... pero también para crear. Me di a la tarea de escribir el libro «La verdadera historia de Eva» con la esperanza de publicarlo en una editorial española; sin embargo, por intermedio de quien manejaba mi material en ese

¿A QUÉ ESTÁS JUGANDO? A ESAS LÍNEAS ERÓTICAS SÓLO LLAMAN DEPRAVADOS.
1
¡JA! POR ESO ME LLAMASTE, Y PENSAR QUE CREÍAS QUE HABLABAS CON UNA BELLEZA.
¡BUAH!
nani©

cho de sí, por lo que, tercera conclusión (ésta debe de doler lo suyo): también sobra de ancho; los 5,2
bien larga
POR FIN VAMOS A SABER CUÁNTO SON REALMENTE 18 CMS.
Magola
sibilid
sanita
da me
cercar
única-
dito in
El n
do y o
nos et
colmo
lo que
donor
indem
de pes
cio Va
enfer
bre e
pene i
dar y
seis c
hubie
como
mucl
nani©
2

3

4

TENGO HAMBRE, ¿TENDRÁ HAMBRE MAGOLA?
¿POR QUÉ ME MIRA FIJAMENTE, ME ESTÁ CONTANDO LAS ARRUGAS, O TENGO EL PELO SUCIO, SEGURO QUE LO TENGO SUCIO, AHORA ESTOY SUDANDO..
411-2
nani

Figura 5.

Magola: Hogar dulce encierro
1
Por: Nani
EDITORIAL OVEJA NEGRA

Magola
La verdadera historia de Eva
EDITORIAL OVEJA NEGRA

Figuras 6 y 7.

tiempo en Colombia, Orlando López, fui contactada por la Editorial Oveja Negra; Leila Cangrejo viajó a España y se llevó mi libro sobre Eva y el boceto para la primera recopilación de tiras cómicas bajo un sello editorial. En 1999 se publica el libro «Hogar dulce encierro», y en el mismo año un poco más tarde el libro «La verdadera historia de Eva». Ya tenía sello editorial, distribución a nivel latinoamericano, ISBN y todas esas cosas que en un tiempo me parecían tan lejanas (Figs. 6 y 7).

Por la reactivación que para mi material supuso el lanzamiento de estos libros volví a publicar mi trabajo en el diario *El Espectador*, esta vez para el suplemento *El Goce*: se trataba de historietas de media página y en colores.

En España estuve publicando una temporada en el diario *El Mercado*, en la revista *Desnivel*, por la Editorial Bruño y en el diario de Alcalá; trabajé para agencias de publicidad. Colaboré activamente con las muestra de humor de la Fundación General de la Universidad de Alcalá de Henares en la organización de varios eventos; hice campañas de equidad de género para el Centro Asesor de la Mujer, es decir un poco de todo.

En el 2003 gané el primer puesto en el Concurso Internacional de Humor Gráfico y Lactancia Materna, de la Liga de la Leche de Euskadi-España; con la consecuencia de que se publican varios artículos en Colombia y España sobre este premio. El resultado final es que me vuelven a llamar del diario *El Tiempo* de Colombia para publicar mi tira de forma diaria, y esta vez con mi situación mucho más definida en España, con una computadora en mi casa y un control total sobre mi material. Retomé la invitación con más profesionalidad y compromiso. Estuve publicando por etapas, de un año más o menos, cada una, del 2003 al 2004. En el 2004 un descanso de dos meses, y retomo del 2004 al 2005. De este trabajo se publica el libro «Sobreviviendo en parej»a también bajo el sello editorial Oveja Negra (Fig. 8).

Este mismo trabajo, mucho más pensado y cuidado, es el que presento al diario *Metro* en diciembre del 2004. Es aceptado y se publica de forma diaria hasta hoy.

Este material tiene que ser en muchos casos *traducido* a términos españoles, y en algunas ocasiones salen temas de actualidad netamente de España, tiras que no son publicadas en Colombia; por lo tanto, empiezo a tener dos grupos de tiras: las que sirven para ser publicadas en América Latina y las que se publican en España.

En el 2005 viajo a la Feria del Libro de Bogotá para presentar mi nuevo libro «Sobreviviendo en pareja». Como complemento presento una exposición del material en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y varias conferencias, entre ellas, una en la Universidad Tadeo, otra en la Universidad Nacional de Colombia y otra en el marco de la Feria del Libro. Hago varias entrevistas para diarios, televisión y radio. Esto repercute a otros eventos y a través de internet, tales como la Feria del Libro de Guadalajara, en donde estuve con una exposición sobre mi último material en la Universidad de Guadalajara y con una conferencia en la Feria del Libro (diciembre de 2005). Tuve la oportunidad de conocer a quien hoy es mi gran amigo: el maestro Rius (México). De él apren-

Figura 8.

dí a ser más informal en mis charlas y a disfrutar verdaderamente de lo que hago sin dejar de tomármelo en serio; también conocí a Juan Acevedo (Perú) y a el maestro Aragonés, ante quienes simplemente me quito el sombrero, por su sencillez y su grandeza, cualidades que a veces son incompatibles.

En febrero del 2006 asisto al IX Encuentro Internacional de Historietistas en La Habana, Cuba, donde conozco a Guillo de Chile y vuelvo a encontrarme con colegas cubanos como Tomy, Ares y Martirena. También tengo el placer de conocer grandes dibujantes, historietistas y animadores cubanos como

ESPERA, VOY YO
nani
JAJA, SE NOTA QUE LO LAVASTE TÚ
UPS, ¿GUARDASTE EL TIKET?
579-3
¿SI TE GUSTA LA IGUALDAD, POR QUÉ QUIERES SER MEJOR QUE YO EN TODO?
¿QUIÉN INVENTARÍA EL BROCHE TRASERO DEL SOSTÉN?
nani
SEGURO FUÉ UN HOMBRE MUY TONTO
YO CREO QUE FUÉ UN HOMBRE MUY „LISTO
nanicartoons@yahoo.com
ELLA SE PEINABA PARA VERME, SE PONÍA ROPA BONITA, SE MAQUILLABA...
nani
588-3
¿QUÉ?

Figura 9.

Miriam Alonso (*Palante*), Manolo Pérez, Luis Castillo, Maikel, Juan Padrón, Jerez, Joseph y algunos nombres que se me escapan.

Esta experiencia es muy provechosa, ya que para entonces ya estaba organizando, en compañía de Guiomar Cuesta, poeta colombiana y encargada del pabellón de diseño gráfico de la Feria del Libro de Bogotá, la primera exposición itinerante de mujeres caricaturistas; así que en Cuba entro en conversaciones para tener esa exposición en la Bienal de Humor de San Antonio de los Baños Cuba 2007.

Y aquí retomo la gran pregunta: ¿por qué no hay mujeres caricaturistas? La exposición de mujeres caricaturistas se organiza para dar alguna respuesta. Hemos recibido trabajos de muchos países, y al final tuvimos que hacer una selección, de la cual resultaron 31 mujeres expositoras de 20 nacionalidades diferentes, con una gran coincidencia: la

EN MI CORTA PERO VIBRANTE VIDA YA CONOZCO A TRES HOMBRES A LOS QUE ADMIRO PROFUNDAMENTE...
608-3
QUINO,
MI PADRE Y
MI MADRE
nani

Figura 10.

mirada femenina sobre la actualidad, pero ¿qué más se podía esperar? Hasta ahora el humor estaba incompleto. Vemos todos los días viñetas, tiras y chistes de hombres y de su particular visión sobre el mundo, pero y ¿lo que pensamos las mujeres?, lo que sentimos ¿en dónde está? Es verdad: no somos muchas y estamos perdidas por el mundo. Esperamos que esta exposición arroje respuestas sobre esa gran pregunta. Todas podemos contar por qué somos caricaturistas y cómo hemos llegado a publicar y a mantenernos en los medios, pero no tenemos ni idea de por qué otras mujeres no se enamoran de este oficio.

En mi caso, empecé haciendo un humor asexuado: pasé por el humor feminista y ahora creo que ya no lo soy. Ya no soy feminista. La actualidad reclama otra cosa. No podemos seguir cometiendo los mismos errores que cometieron los machistas y a riesgo de levantar ampolla y de herir susceptibilidades debo confesar que no odio a los hombres; conozco a muchos que han cambiado y que entienden perfectamente la perspectiva femenina no feminista; también reconozco que muchos de los comportamientos machistas de generaciones recientes han sido transmitidos por las mismas madres. Entonces, ¿para qué seguir ahondando en los mismos problemas?

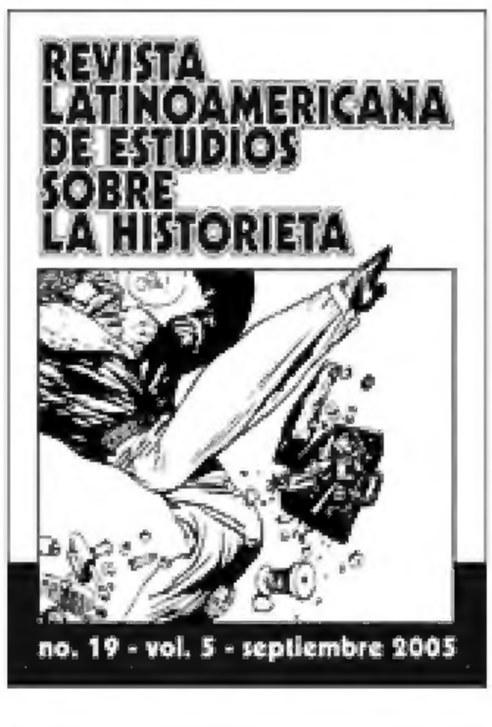
Me gusta contar historias de mujeres y hombres imperfectos, encarnados en Magola y Alberto, su marido, y la mirada atónita de David, un niño pequeño que asiste perplejo al crecimiento individual de sus padres, y que intenta entender un mundo que está patas arriba. (Figs. 9 y 10).

Esa es la tira Magola. No sé si se puede clasificar dentro de la historieta o dentro del humor gráfico, o dentro de otras clasificaciones más sesudas y rebuscadas, extraídas de la biología, hoy tan lejana para mí. Sé que un individuo cuando se quiere expresar ante las injusticias de la sociedad escoge un medio, seguramente el que mejor se le da, o a veces el que el azar le tiene predestinado.

Actualmente estoy muy feliz de haber logrado al menos en parte mi cometido, de seguir trabajando para que la obra de otras mujeres se conozca y sobre todo y contra todo pronóstico, me satisface poder sobrevivir a punta de dibujar monitos.

La exposición de mujeres caricaturitas estuvo en abril en Bogotá, en mayo en Perú; estará en octubre en Alcalá de Henares, en noviembre en Portugal, en diciembre en México y en abril del 2007 en San Antonio de los Baños.

los últimos números



A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (4). De Lord Pampa a Marvo Luna

E. Sterle: Carlos Nine. De Carlitos a Saubon (otro Carlitos)

A. Rommens: C de censura: «Buscavidas» y el terror del signo incierto

D. Mogno: La desaparición de «M.r.CHta R.dio.UTO» y otros misterios

D. Mogno: A propósito de la historieta en Cuba después del 1959. Charla con Roberto Alfonso Cruz

H. D. Fernández L'Hoeste: Más allá del género. Acerca del mundo de Maitena Burundarena

L. Vazquez: La invasión (1969). Medios, vanguardia y política. A propósito de una historieta y una bienal

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (5). De *Patoruzito* a Evita

P. Ramos: La construcción de la alteridad. La representación del migrante en la historieta «Serrucho»

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (6). De Asmar a Cielosur

N. Fernández: Breccia - Lovecraft, Lovecraft - Breccia. Dobles parejas

W. Vergueiro: *O Tico-Tico* hace cien años. Memorias de la primera revista brasileña de historietas

N. Buscaglia: Historieta y literatura

A.E. Hernández (Ares): Breve historia de la caricatura en Cuba (1). Antes de 1959

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (7). De Roland el corsario a Galac Master

T. Dassance: La corta experiencia de *Mery K.*

M. Pérez: Para un diccionario de la historieta en Cuba. Charla con Miguel Bonera Miranda